ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 79 11

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

Kharek.com
СВОБОДНЫЙ ФОРУМ ХАРЬКОВА

РЕТРОФОТО

Великий Октябрь.
С этими словами для каждого советского человека связано самое дорогое, важное и значительное не только в жизни нашего народа, но и в истории всего человечества.
С этими словами неразрывны священные понятия: революция, партия, Советская Родина.
С этими словами неразрывно связано имя Ленина.

Каждая годовщина Великого Октября становится праздником всех прогрессивных людей Земли: в 1917-м началась новая эра. Поступь социализма год от года становилась все тверже и увереннее, первое на Земле социалистическое государство обретало новых друзей, вокруг него сплотились свободолюбивые силы всего мира. Сегодня социалистическое содружество непобедимо, с ним связаны надежды и помыслы трудящихся планеты, светлое будущее мировой истории.
А начиналось все тогда, в полной революционной энергии России.
Газеты первых лет Советской власти, страницы журналов, фотографии, кинокадры обладают особой силой воздействия. Вглядываясь в них, мы не только прикасаемся к дорогому для каждого прошлому страны, но и отчетливо ощущаем величие пройденного пути, смысл и пафос совершенного партией и народом подвига.
Сегодня, празднуя 62-ю годовщину Октября, вглядимся в эти фотоснимки давних лет, сделанные в разные годы, в один и тот же день — 7 ноября...

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г. ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 11. 1979 ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КИЧИН В. С.
(ответственный секретарь)
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

Рукописи и снимки не возвращаются

А08214
сдано в набор 31.08.79 г.
подп. к печ. 09.10.79 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 252 000
заказ 2744, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

© Издание Союза журналистов СССР 1979

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. **НИКОЛАЙ ДЕЙКИН** (Москва)
Спартакиада

2-я стр. Госархив.
В. И. Ленин на Красной площади. 7 ноября 1919 г.
Парад войск Красной Армии. 7 ноября 1922 г.
Москва, Красная площадь. 7 ноября 1929 г.

4-я стр. **АЛЕКСАНДР ЛЫСКИН** (Москва)
Солнечный дождь

В НОМЕРЕ:

ФОТОВЫСТАВКИ
2
Всесоюзная юбилейная

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
6
Н. Кушаков **Образ жизни — советский!**
10
Я. Голованов **Как снимать науку!**
22
А. Невский **Только поиск...**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
14
М. Юрко **Уловить движение души**
30
Ан. Вартанов **Выставка на Малой Грузинской**
44
Л. Штерн **Диафильмы — проблемы и перспективы**

ФОТОДЕБЮТЫ
18
Э. Белтов **Седлай Россинанта, малыш!**

ФОТОПАНОРАМА
21

ФОТОТЕОРИЯ
25
В. Демин **Язык фотоискусства** (продолжение)

ФОТОБИБЛИОТЕКА
36
Дм. Дажин **Многомерность страны детства**
М. Леонтьев **«Острова в заливах»**

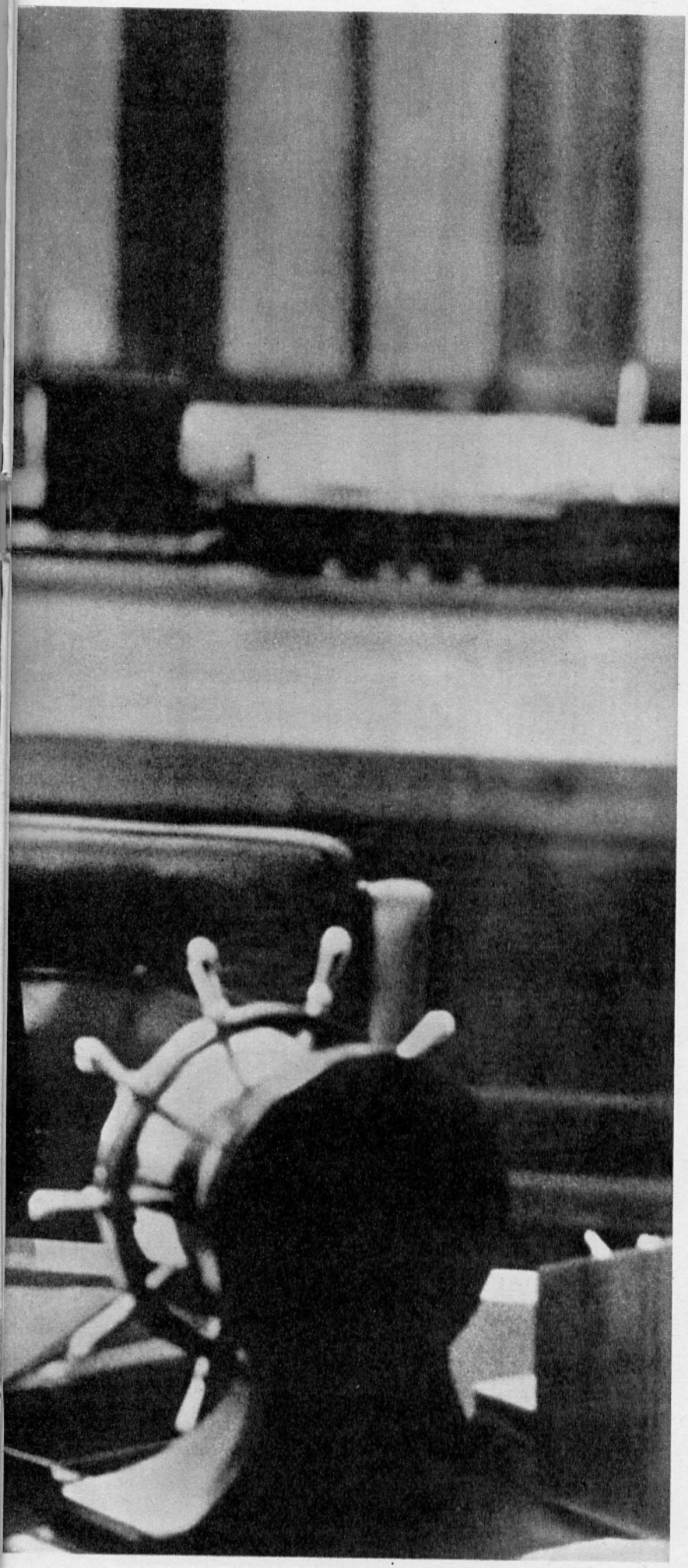
ФОТОТЕХНИКА
38
Б. Климов **В объективе — Земля**
39
В. Анцев **Демонстрирует «Карл Цейс Йена»**
40
Н. Халдин **Объемная экранная фотография** (продолжение)
41
П. Ивченко **Настройка фокусировки зеркальных камер**
43
Комментирует автор

ФОТОПРАКТИКУМ
27
А. Вартаньян, В. Магидов **Внимание фотодокументу**
37
В. Богатырев **Пресс-фотоклуб — аспирантура для мастеров**

ИНТЕР**ФОТО**
45
В. Стигнеев **Воплощение замысла**
48
«Принфот-79»

Фотография-не бесстрастное зеркало,
отражающее мир. Она может быть и острым
идейным оружием.
Пусть же искусство советских фотожурналистов
всегда служит правде, добру и миру.
Л. Брежнев
18/IX 79 г.

Всесоюзная юбилейная



ТОВАРИЩ Л. И. БРЕЖНЕВ

ФОТО В. МУСАЭЛЬЯНА

«Фотография — не бесстрастное зеркало, отражающее мир. Она может быть и острым идейным оружием. Пусть же искусство советских фотожурналистов всегда служит правде, добру и миру». Эти слова товарища Л. И. Брежнева, адресованные участникам открывшейся в связи с 60-летием ленинского декрета о фотографии и кино Всесоюзной выставки «Фотография и время», определяют идейную направленность, жизнеутверждающий пафос советского фотоискусства.

60 лет непрерывной, каждодневной, творчески напряженной работы фотолетописцев, выполняющих ленинский завет — «делать постоянное дело публицистов — писать историю современности»... С первых лет революции советская фотография стала активным пропагандистом завоеваний Великого Октября, средством политической агитации, коммунистического воспитания трудящихся. Именно в те годы великий Ленин назвал фотографию «образной публицистикой».

Выставка, организованная Союзом журналистов СССР и посвященная знаменательной дате, — это более 500 фотографий, каждую из которых можно по праву назвать окном в прошлое и настоящее нашей Родины. Исторические фотографии воскрешают события у штаба революции Смольного, митинги на Красной площади, знакомят с участниками субботника в Кремле, с матросами на улицах Петрограда и с бойцами Первой Конной. Вместе со строителями первых пятилеток мы радуемся первенцу Сталинградского тракторного, домнам Магнитки, поездам Турксиба, плотине Днепрогэса, первому колхозному урожаю.

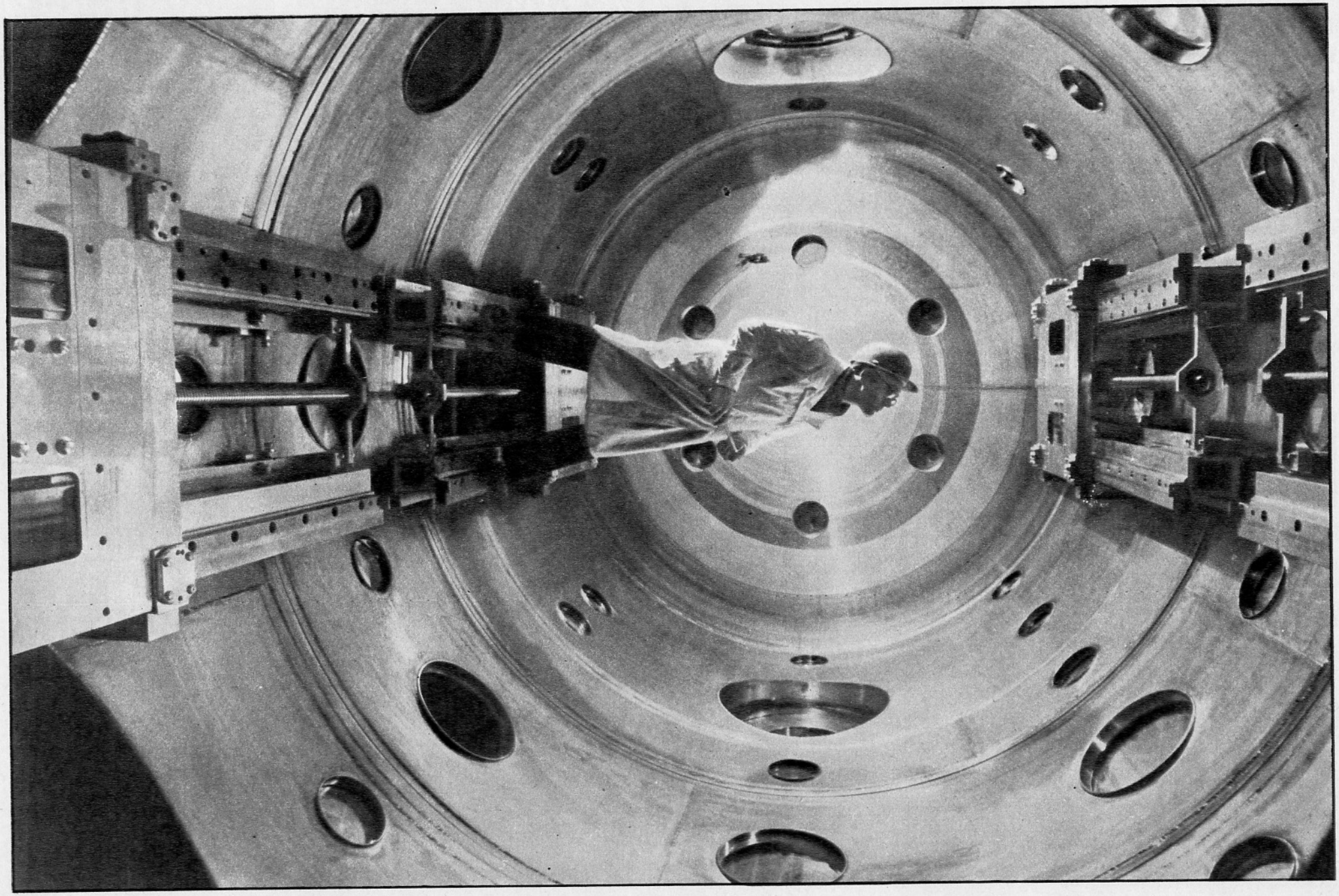
Фотокамера ведет нас по фронтовым дорогам Великой Отечественной войны, рассказывает о боли и горечи утрат, о радости победы, мужестве народа.

Фотокадры повествуют о событиях послевоенных лет, подъеме целины, строительстве гигантских электростанций, освоении космоса, борьбе за мир и дружбу между народами, за укрепление оборонной мощи Страны Советов.

Фотографическая летопись, созданная советскими фотомастерами — огромное достояние нашей культуры, нашего искусства. И сегодня мы с особой признательностью вспоминаем имена тех, кто начал эту летопись, чьи работы вошли в золотой фонд советской фотографии. На стендах выставки представлены избранные работы А. Родченко, Б. Игнатовича, А. Шайхета, Ю. Еремина, С. Иванова-Аллилуева и других.

Широкий творческий диапазон современной советской фотографии демонстрируют авторы из союзных республик, многих краев и областей Российской Федерации. Здесь актуальный политический репортаж фотохроникеров ТАСС, рассказывающих о выполнении исторических решений XXV съезда КПСС и последующих Пленумов ЦК партии, о неустанной работе Политбюро ЦК КПСС и лично Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева по укреплению экономической мощи страны, дела мира во всем мире. Здесь представлены репортажи известных советских фотожурналистов, психологические портреты прибалтийских мастеров, произведения фотоискусства, созданные фотолюбителями Запорожья и Тбилиси, Челябинска и Норильска, Кишинева и Минска...

Выступая на открытии выставки, главный редактор газеты «Правда», председатель правления Союза журналистов СССР В. Г. Афанасьев отметил, что фотография заняла прочное место в нашей жизни. В фотокадрах широко и полно отразилась история нашего государства с первых лет Советской власти и по сегодняшний день. Главное место в экспозиции занимают фотоработы, повествующие о нашем современнике. Выставка демонстрирует творческие достижения нашей фотографии, ее роль в пропаганде советского образа жизни, в эстетическом воспитании трудящихся.

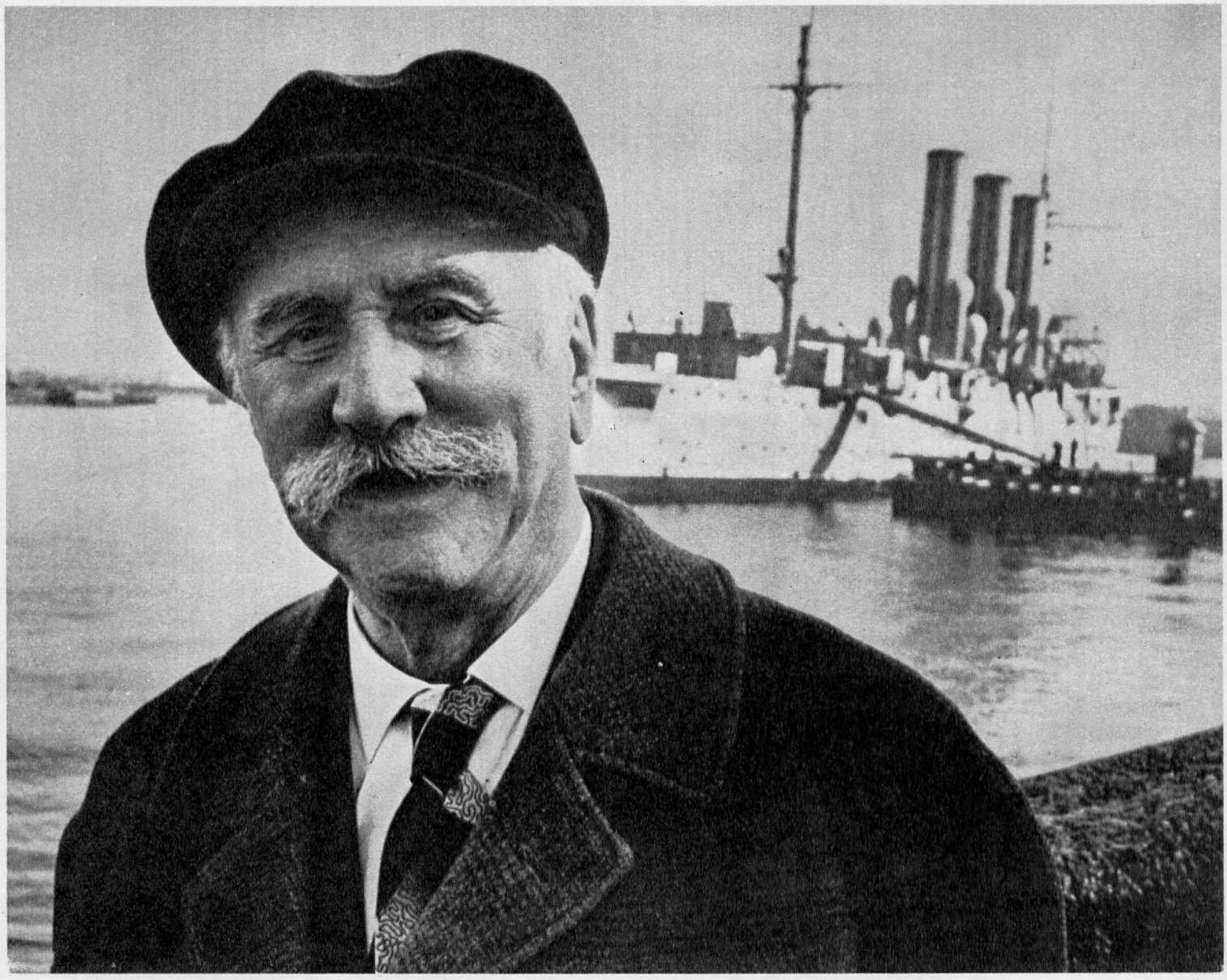


АНАТОЛИЙ ПОЛЯКОВ В ИНСТИТУТЕ ТЕПЛОФИЗИКИ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ АН СССР

ВИКТОР КАРАТАЕВ ЛЭП ШАГАЕТ ЧЕРЕЗ ГОРЫ

Николай Кушаков **Образ жизни — советский!**

ГРИГОРИЙ ДУБИНСКИЙ ИЗ СЕРИИ ОЧЕРКОВ



Советский образ жизни родился не сегодня и не вчера. Он рожден Октябрем, в нем материализовались социалистический образ мыслей, коммунистическое мировоззрение Его достижения — в каждой строке Конституции СССР. Представляя сегодня фрагменты из серии фотоочерков Григория Дубинского («Неделя») на тему «Советский образ жизни», отмеченной премией Московской организации Союза журналистов СССР, прежде всего хотелось бы обратить внимание на широту, масштабность темы. Надо сказать, что «Неделе» вообще свойствен публицистический подход к темам не только очевидно публицистическим, но и таким, где публицистичность не запрограммирована изначально, а появляется как бы изнутри материала. Тема, за которую взялся Григорий Дубинский, откровенно публицистическая, требовавшая от автора, наряду с решением художественно-творческих задач, умения точно расставить акценты, подчеркнуть политико-воспитательный ее аспект. Не во всех работах серии автору удалось удержаться на высоте требований, но в целом задачу можно считать решенной успешно.

Что же объединяет героев Дубинского, людей, разных по возрасту, национальности, профессии, по характерам и привычкам, словом, разных настолько, насколько все люди на Земле разные? То, что они **советские** люди. Люди с **советским** образом мыслей, который дает им возможность по-новому осмыслить сущность взаимоотношений между людьми, отношение человека к труду, к воспитанию подрастающего поколения.

Основная задача, которая стояла перед Григорием Дубинским в серии очерков, — создание не просто фотографического рассказа, более или менее полно насыщенного различной информацией о различных сторонах жизни героев. Важно не только выяснить их психологические особенности, но и подчеркнуть социальную сущность каждого. Очерк должен был стать социально-психологическим — только тогда можно было рассчитывать на успех.

В жизни каждого из героев Дубинского есть символ, своеобразный родовой знак, под которым этот человек прожил всю жизнь и которому остался верен.

Для Михаила Довжика это целина с трудностями ее первых лет, степными буранами и первым целинным хлебом.

Для Майи Акыевой — это первое «спасибо, доктор!» ее первого пациента.

Крепкие плечи товарищей — для горняка Виктора Тащилова.

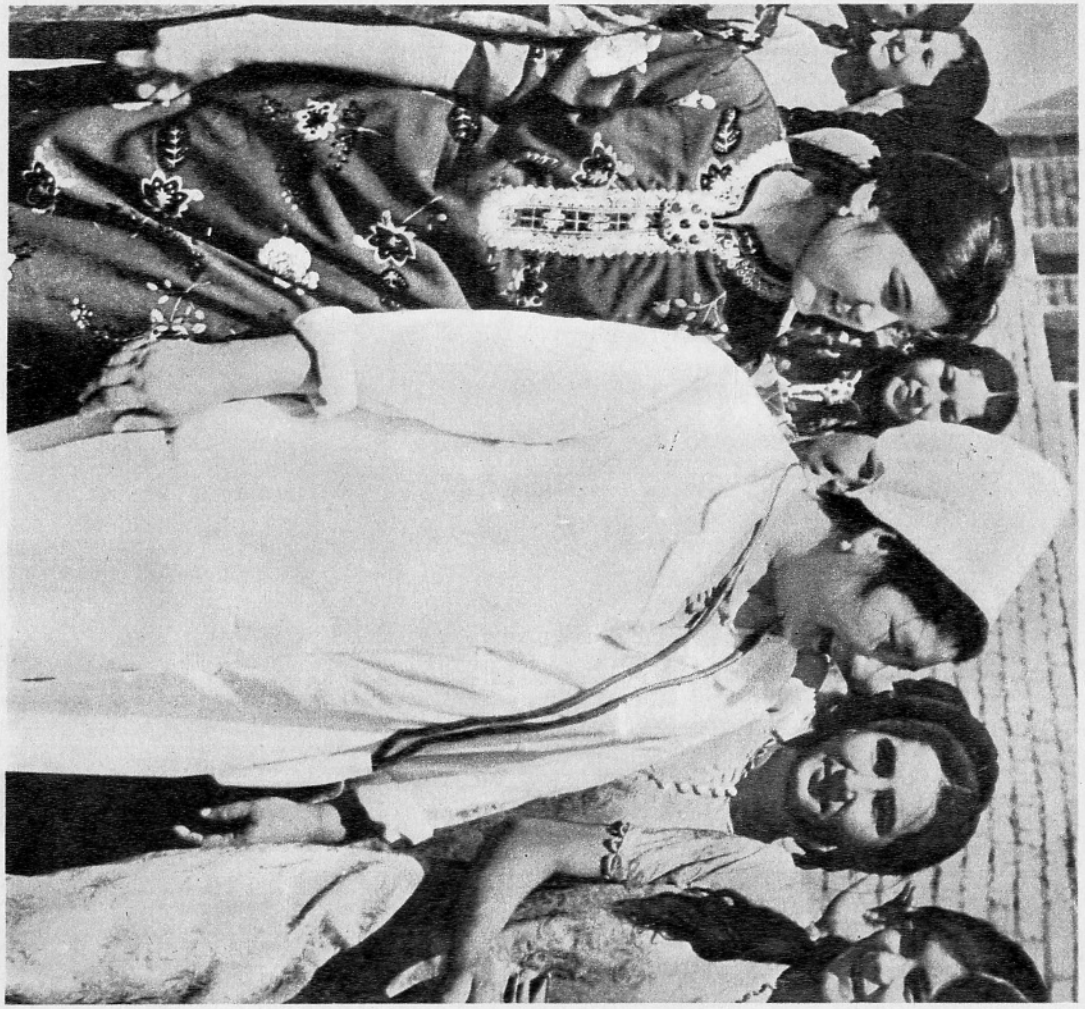
Камни родной Армении — для архитектора Сашура Калашяна.

А для Василия Петровича Виноградова это — «Аврора».

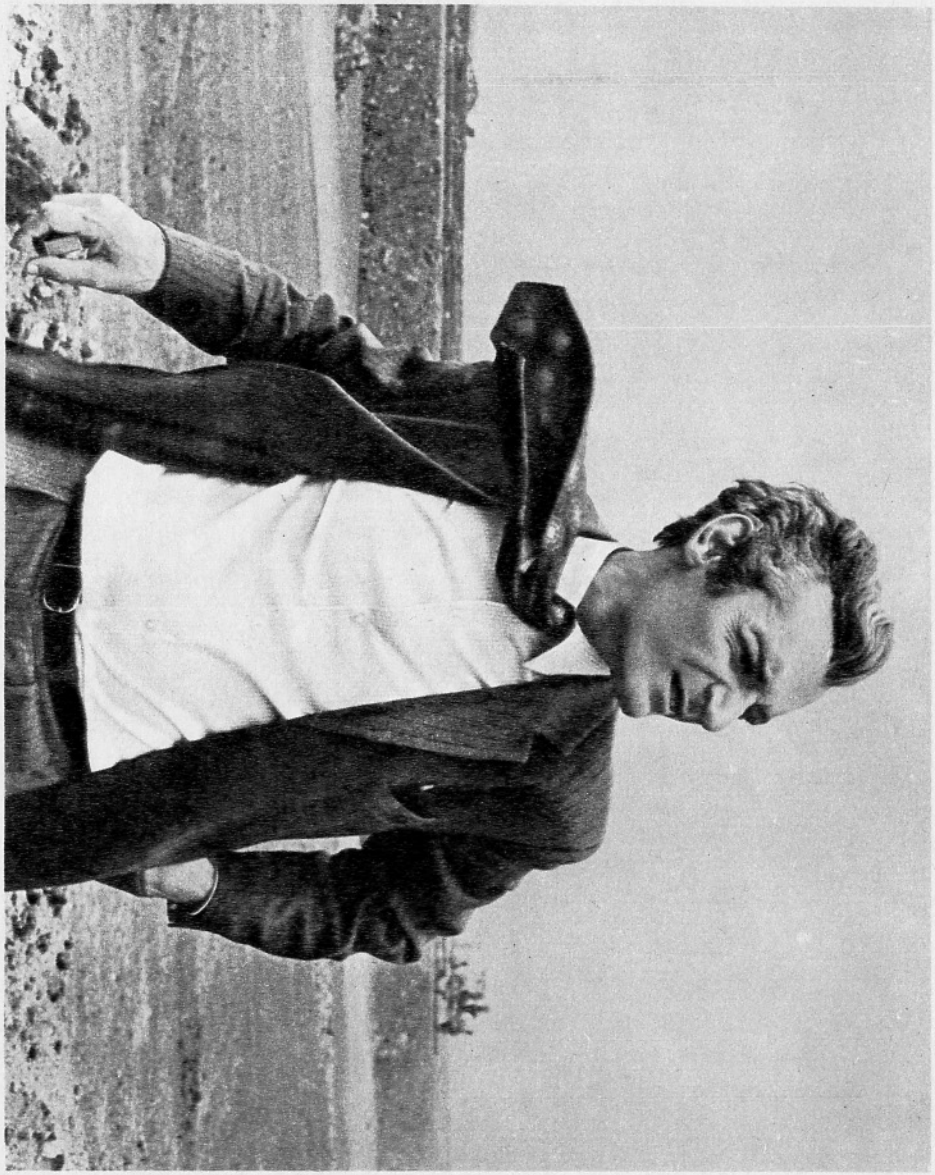
У него в жизни было еще много всего, но «Аврора» — одна, и на всю жизнь.

Прием, которым пользовался автор при съемке портретов,

ВЕТЕРАН КПСС, ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА,
ПИТЕРСКИЙ РАБОЧИЙ В. П. ВИНОГРАДОВ



ГЛАВНЫЙ ВРАЧ РАЙОННОЙ БОЛЬНИЦЫ ГОРОДА ЧАРДЖОУ,
ДЕПУТАТ РАЙСОВЕТА МАЙЯ АКЫЕВА (ТУРКМЕНСКАЯ ССР)



ГЛАВНЫЙ АРХИТЕКТОР ГОРОДА ЛЕНИНАКАНА САШУР КАЛАШЯН (АРМЯНСКАЯ ССР)

ДОНЕЦКИЙ ШАХТЕР, ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА
ВИКТОР ТАЩИЛОВ (УКРАИНСКАЯ ССР)

ЗНАТНЫЙ БРИГАДИР, ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА
МИХАИЛ ДОВЖИК (КАЗАХСКАЯ ССР)

не нов, но это прием сильнодействующий и при правильном его использовании дающий хорошие результаты. Фоном, антуражем для портретов служат профессиональные атрибуты героев или нечто символизирующее их жизненное кредо, тот самый родовой знак, которым отмечен жизненный путь каждого.

Михаил Довжик снят на фоне сельскохозяйственной техники, причем композиционная неуравновешенность, смещенность центра композиции не только не мешает восприятию, но и помогает ему, открывая перспективу кадра, а это, в свою очередь, подчеркивает ощущение бескрайности целинных просторов, огромности той земли, на которой живет и работает герой очерка.

Доктора Майю Акыеву мы видим в окружении односельчан. Нужно только представить себе, на что была обречена женщина в дооктябрьском Туркменистане, чтобы понять смысл и значение жизни доктора Акыевой. И в том, что она снята в окружении людей, — свой, глубокий смысл.

Подчеркнуто плакатен портрет архитектора Сашура Калашяна. Он снят не на фоне сооружений, олицетворяющих его профессию, а на фоне пустого пространства, которое еще предстоит застроить. Плакатность этого решения не есть прямолинейность, путь наименьшего сопротивления. Оптимистическое звучание кадра задает мажорную тональность всему очерку.

Портрет горняка Виктора Тащилова. Окружение — его коллеги, его товарищи, его друзья. Здесь это не фон, существующий отдельно от портрета и подчеркивающий социальную значимость или человеческую притягательность портретируемого, а коллектив, частью которого является и сам его руководитель, строитель подземных горизонтов Виктор Тащилов.

Откровенно символичен фон, на котором Дубинский снял старого большевика Василия Петровича Виноградова: чуть-чуть не в фокусе, словно окутанный дымкой времени, силуэт легендарной «Авроры» помогает глубже понять образ человека, прошедшего славный путь по трудной дороге жизни...

Работу Дубинского отличает отсутствие претенциозности — он откровенен в своих решениях, и эта откровенность куда лучше половинчатости многих авторов, претендующих на оригинальность, когда за стремлением к необычности ракурса, композиции, освещения теряется главное — содержание.

В последние годы мы все чаще сталкиваемся в различных областях искусства, творчества с сериями. Серийность присуща кинофильмам, как игровым, так и документальным, телевизионным спектаклям и радиопостановкам. Фотожурналистика не стала исключением, потому что в одном кадре все труднее становится охватить многообразие явлений, событий, человеческих характеров. Такая широкая тема, как «Советский образ жизни», не могла, конечно, вместиться в один очерк — он не смог бы ни количественно, ни качественно исчерпать глубины содержания, которое в этой теме заложено. Григорий Дубинский вместе с авторами литературных очерков шел правильным путем и добился успеха.

Следует обратить внимание и на отношение (или соотношение) в этой серии фотографического и литературного материала. Являются ли здесь фотографии иллюстрацией к литературному очерку? Или, может быть, текст — всего лишь комментарий к очерку фотографическому? И то и другое неверно. Как говорит сам Дубинский, с самого начала работы над серией возникла идея абсолютной равнозначности, равноправности текста и фотографий. Конечно, примат изображения над текстом остается, но лишь на первом этапе ознакомления — открыв разворот газеты, человек становится сначала зрителем, а уж потом читателем яркой, убедительной, публицистической работы.

Ярослав Голованов **Как снимать науку?**

ФОТО **ТИМОФЕЯ БАЖЕНОВА**

К ТАЙНАМ ПЛАЗМЫ
ТЕЛЕМОСТ

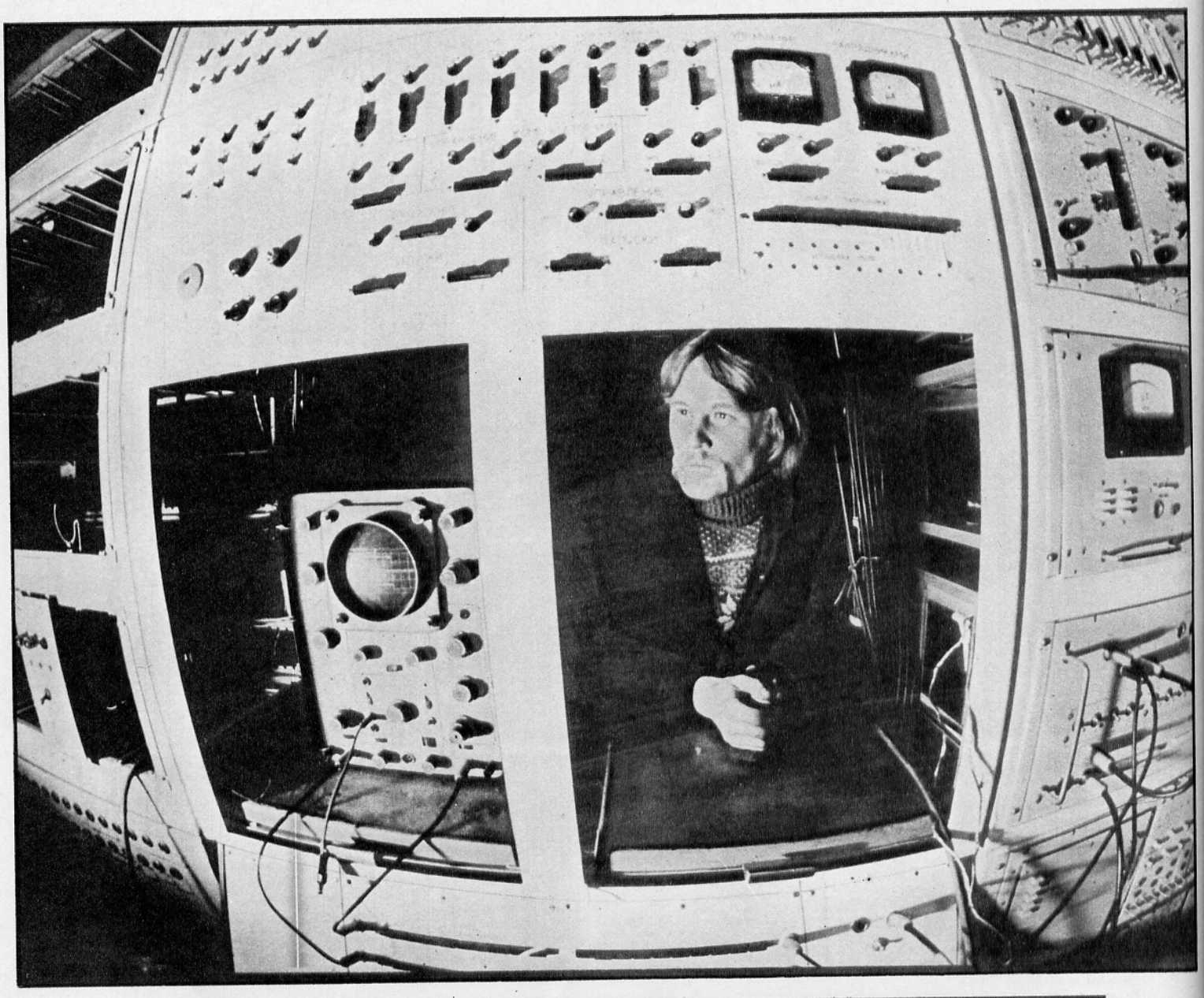
СЕРДЦЕ ЛАЭС
П. И. ЭЛИНЕР — ХОЗЯИН ЭВМ

Как снимать рабочего? Глядя на многочисленные портреты рабочих, которые публикуются в иных газетах и журналах, можно подумать, что ничего комичнее профессии токаря или монтажника-высотника вообще нет — всегда смеются. А еще лучше, если смеется слегка перепачканный, со следами угля, нефти или масла на лице. Бывают, к счастью, и другие снимки. Прекрасный портрет рабочего-металлурга — работа фотомастеров О. Литвина и А. Тавакалова — опубликован, например, в № 8 «Советского фото» за этот год. Спокойное лицо, умный проницательный взгляд серьезного человека, занятого серьезным делом...

Как снимать спорт? Тоже понятно. Надо, чтобы было видно: это красиво, но трудно. Если рвет грудью ленточку, то со зверским оскалом. Если борется за мяч, в жгут скрутился. Надо, чтобы была динамика. Хотя один из лучших спортивных снимков, которые я помню, абсолютно статичен: Юрий Рост снял ребят из нашей сборной в раздевалке после финальной игры на мюнхенской Олимпиаде. Предельно усталые, измученные, они ждут решения своей участи: забросили решающий мяч на последней секунде и возник спор — до свистка или после.

Понимаю примерно, как снимать детей. Тут вовсе не обязательно, чтобы дети улыбались. Тут обязательно должен улыбаться зритель, это самое главное. А ребенок на снимке может даже плакать.

Короче, более или менее можно представить себе, как «надо снимать» армейские будни, балет, зверей, врачей, самолеты, новостройки и т. д. Не мне рассказывать об этом читателям такого журнала, как «Советское фото». Но вот вопрос: как снимать науку? Двадцать два года занимаюсь научной журналистикой, а затрудняюсь ответить на этот вопрос. Начнем с того, что у нас почти нет фотомастеров, специализирующихся на съемках науки. Исключение составляет разве что космонавтика. Поначалу темой этой заинтересовались все, у кого есть фотоаппарат, не говоря уже о профессионалах. Например, книга «Утро космической эры», посвященная полетам Юрия Гагарина и Германа Титова и вышедшая в издательстве «Правда» в 1961 году, иллюстрирована снимками 41 мастера, в списке этом практически все наши асы объектива. Затем количество «космических» фотокорреспондентов стало резко сокращаться. В последние годы в этой области серьезно специализируются, пожа-



СЛЕСАРЬ-ЭЛЕКТРОНЩИК
ОПТИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

луй, только Александр Моклецов и Альберт Пушкарев. Но космонавтика еще не вся наука. Мир науки необыкновенно разнообразен. Во всяком случае, не менее разнообразен, чем мир спорта. И все же наукой фотокорреспонденты занимаются от случая к случаю. Пожалуй, единственного нашего фотожурналиста я могу назвать подлинно научным фотокором. Это — Юрий Туманов, работающий в Дубне, и работающий, мне кажется, интересно. Правда, справедливости ради надо сказать, что некоторые фотокоры на какое-то время увлекаются научной тематикой всерьез. Например, многочисленные поездки Всеволода Тарасевича по нашим научным центрам дали в итоге альбом «Мы — физики». Я писал тексты для этого альбома и видел вдобавок к опубликованному массу отличных фотографий, которые, к сожалению, в альбом не вошли. Несколько лет в «Комсомольской правде» работал я с Ильей Гричером, которому принадлежит честь создания первых снимков наших урановых шахт и предприятий атомной энергетики. Однако, если назову Гричера научным фотокором, он, пожалуй, обидится, и справедливо обидится, потому что он отлично снимает и стройки, и манифестации, и военные учения, и еще много всего самого разного. Тяготеет к науке и Тимофей Баженов, снимки которого здесь помещены. Собственно говоря, когда я разглядывал эти снимки, и возник у меня этот вопрос: а как надо снимать науку? В чем прав и где прав Баженов? А в чем и где ошибается? Было бы интересно подискутировать на эту тему на страницах журнала. Для «затравки» могу высказать лишь свою точку зрения, точку зрения человека, профессионально в фотографии не работающего.

Мне нравится портрет начальника вычислительного центра «Одра» Петра Ильича Элинера. Лично с ним я не знаком, но впечатление такое, будто мы не раз встречались в разных лабораториях — портрет живой, настоящий. Но вполне допускаю, что может обнаружиться критик, который спросит: «А почему это, собственно, наука? В чем вы ее видите? А может, это вовсе не перфолента, а портновский сантиметр, и Петр Ильич вовсе не математик, а закройщик. Вы мне докажите, что он математик...». Значит, требуется в кадре некая профессиональная атрибутика. Возьмем другой снимок, в котором она есть, но который нравится мне значительно меньше. А может, и не нравится вовсе, я как-то решить не могу. Глазной хирург в лазерной лаборатории. Атрибутики навалом: и хитрый коленчатый аппарат, и экран с огромным глазом. Огромный глаз этот задавил человека. Зачем эта гигантская проекция? Она нужна хирургу? Тогда почему он от нее отвернулся?

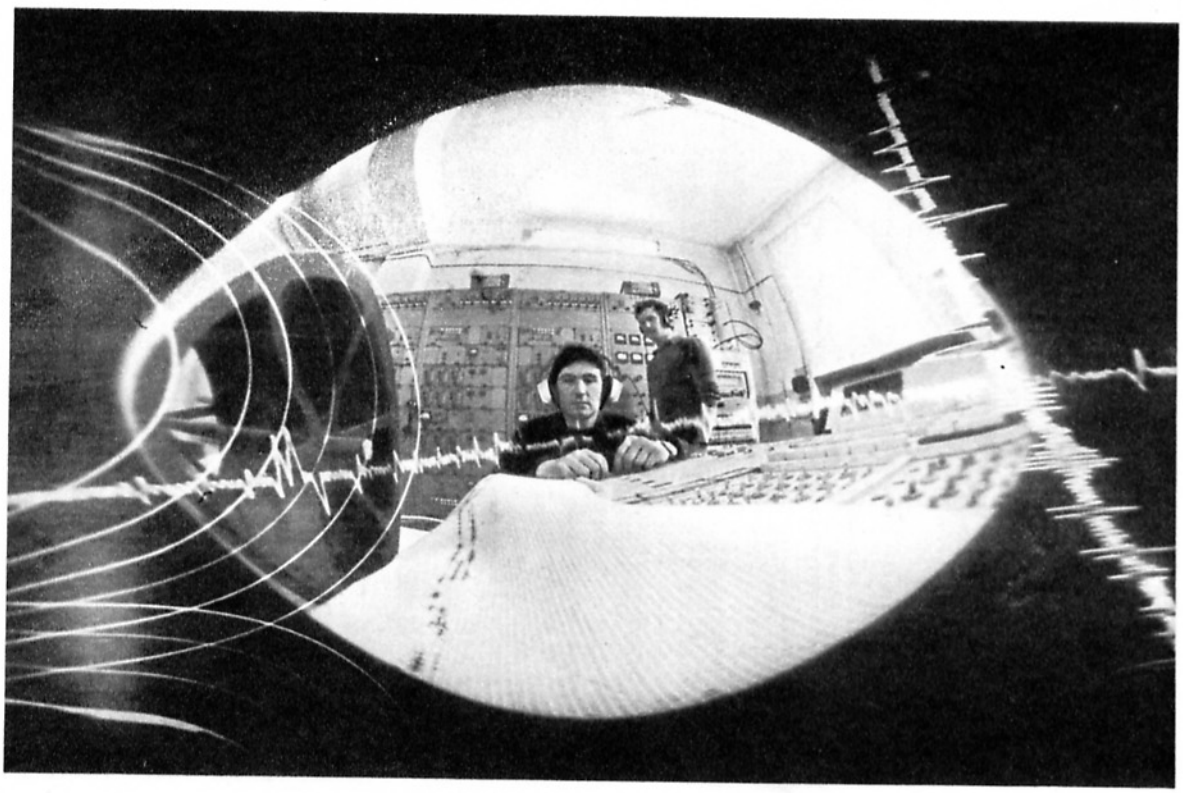
Я понимаю, что всякая научная аппаратура, красивая современная техника и разная хитрая инженерия чрезвычайно привлекательны для фотожурналиста. Но главное, все-таки, человек. Без человека все это просто мертвые железки, даже такие циклопические, как космическая ракета или зеленчукский телескоп. Аппаратура не может быть самоцелью, ее дозировка должна быть строго определена профессиональным чутьем и вкусом. На снимке двух инженеров, изображения которых многократно размножены зеркалами в лаборатории уличного освещения, эта дозировка, мне кажется, не выдержана. Сразу начинаешь соображать: а как же Баженов все это снял? Как эти зеркала стоят? И уже не инженеры, а зеркала тебя более всего интересуют в снимке, а инженеры на снимке просто нужны зеркалам для демонстрации эффекта этого многократного отражения. Но ведь в жизни не инженеры существуют для зеркал, а зеркала для инженеров. А значит, в снимке этом больше выдумки, чем жизни.

Мне кажется, ближе других к истине портрет новосибирского физика Геворкяна, сделанный во время его работы на плазмотроне. Тут главное человек, но сразу ясно, что это исследователь: на снимке человек и его дело.

Однако, повторяю, все эти замечания мои только для «затравки». Мне действительно хочется, чтобы разговор этот продолжился на страницах «Советского фото». Хочется, потому что я патриот своей профессии — научной журналистики, и считаю, что она может дать фотомастеру все, что необходимо ему для самовыражения.

Разговор такой представляется мне важным еще и потому, что именно на вопросы пропаганды достижений советской науки обращает наше внимание постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». В нем, в частности, говорится: «Все еще недостаточно действенным является освещение в печати, массово-политической работе таких вопросов, как ускорение научно-технического прогресса, внедрение достижений науки и техники в народное хозяйство...». Думаю, что эти слова адресованы не только журналистам пишущим, но и снимающим тоже в полной мере. Кстати, и о пресловутых штампах, с которых я начал эти заметки, о необходимости соблюдать меру, проявлять художественный вкус и бороться с казенщиной тоже очень своевременно и ясно сказано в этом документе.

Год 1980-й — Год науки и техники. Наверное, было бы правильно, если бы наша фотографическая общественность взяла на себя инициативу по созданию всесоюзной фотовыставки «Мир науки», на которой мы смогли бы увидеть лучшие работы этого, увы, не очень распространенного пока жанра, продолжить этот весьма предварительный разговор и попытаться всем вместе найти ответ на трудный вопрос: как же все-таки снимать науку?

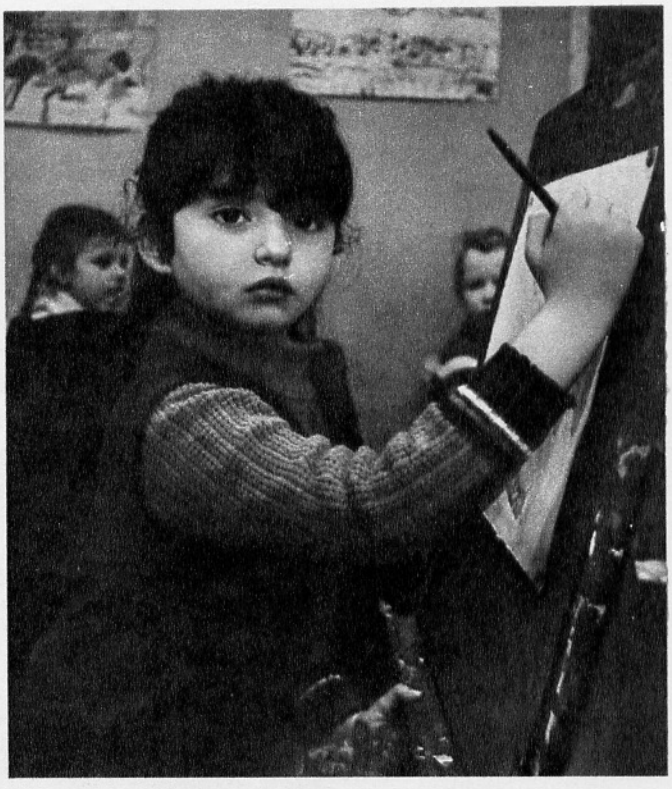


ЭХО ЗЕМЛИ

Уловить движение души

Подходит к концу Международный год ребенка. Год, когда к детской теме приковано особенно пристальное внимание фотожурналистов и фотохудожников. В публикациях нашего журнала в этом году уже анализировались как отдельные работы фотомастеров в этой области, так и проблемы, связанные со спецификой фотографического творчества самих детей. Осенью в стенах редакции состоялась выставка детского фототворчества — с ее материалами вас познакомит один из ближайших номеров «СФ». На этих страницах мы продолжаем обсуждение некоторых проблем и аспектов детской темы в фотожурналистике.

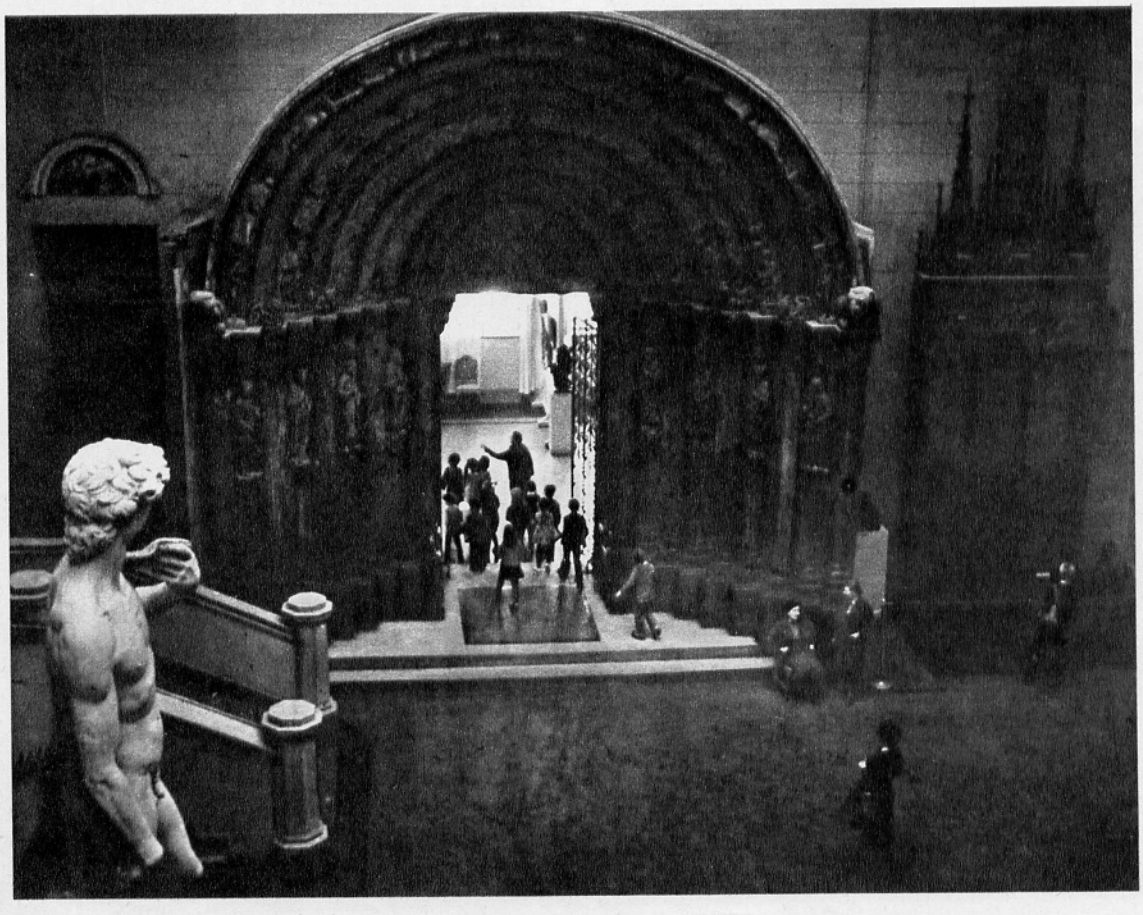
Нередко приходится слышать: «Снимать детей легко и приятно». Мы решили проверить правильность этого мнения и обратились к фотокорреспонденту ТАСС Петру Носову. Разговор повели на конкретном материале, взяв за основу его фотоочерк о детской изостудии при Государственном музее изобразительных искусств имени Пушкина.

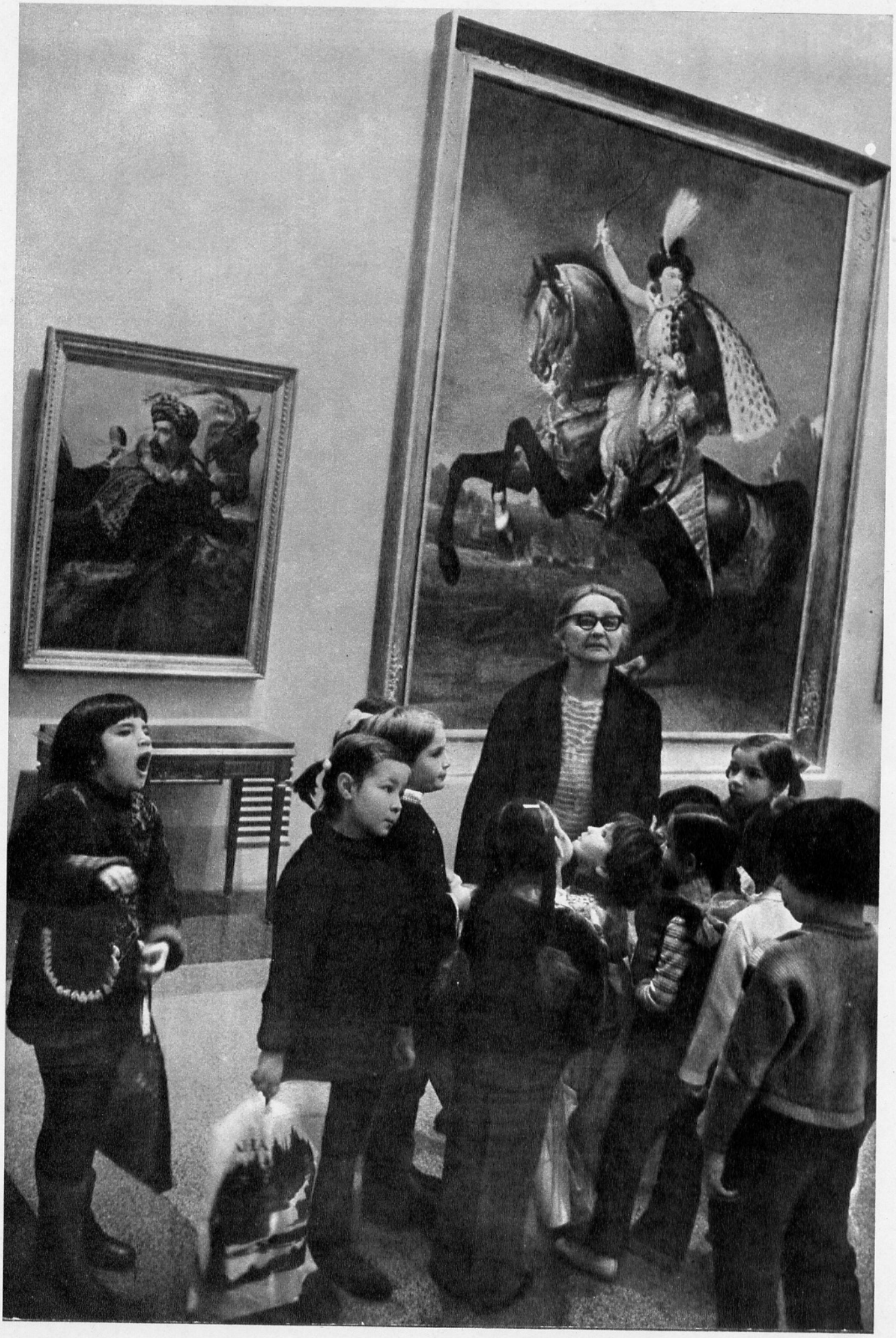


Наш первый вопрос: легко ли и приятно ли вам было снимать детей вообще и эту тему в частности?

— Приятно, пожалуй, всегда, потому что ребятишки — народ веселый, непосредственный, откровенный, подвижный и эмоциональный, а вот насчет легкости... Правильнее будет говорить о большей или меньшей сложности в работе над каждой отдельной темой. В определенных случаях, действительно, требуется только не зевать, потому что дети в силу тех характерных особенностей своего поведения, о которых я уже сказал, предоставляют вам множество сюжетов — кто-кто, а уж они-то на выдумку горазды. Но в данном случае дети были заняты серьезным делом и настолько в него углублены, что их

ПЕТР НОСОВ ИЗ ОЧЕРКА «ДЕТСКАЯ ИЗОСТУДИЯ»





ПЕТР НОСОВ ИЗ ОЧЕРКА «ДЕТСКАЯ ИЗОСТУДИЯ»

эмоции не выплескивались наружу. Все концентрировалось где-то глубоко внутри, и нужно было уловить моменты каких-то внешних проявлений, не упустить мимолетно выраженное движение души. Занятие начинается с того, что их руководитель, Нина Николаевна Кофман, ведет детей в залы, к картинам, и в зависимости от темы занятия они ходят и подолгу рассматривают полотна, обсуждают, что и как художник хотел выразить в той или иной своей работе. После этого все они садятся за мольберты. Вот тут и начинается для меня самое трудное. Хотя они и рисуют все разное — одни то, что сейчас видели, другие что-то свое, навеянное впечатлениями от увиденного, — внешне это выглядит одинаково. Те же мольберты, те же кисти, да и не видно, что они рисуют, — я же снимаю спереди, мне важны их лица, в каждом из которых нужно не только разгадать тайну творческого состояния, но и уловить его зримое выражение. Важно держать в уме какой-то свой, ощутимый образ. Как это бывает обычно в жизни — один видит на небе просто облако, а другой видит, что это совсем не облако, а белый пушистый заяц.

— Видимо, в этой вашей работе главным было выявление фотографическими средствами разного мировосприятия детей?

— В принципе так, но, говоря точнее, — через их отношение к живописи разглядеть склад ума, разность характеров и наклонностей. Я не раз думал, кем станет каждый из них, — вот сейчас они увлечены живописью или ваянием, и если со временем вкусы многих и изменятся, то занятия эти не пройдут даром. Попробуй-ка передать это на фотографии! А передать хочется, вот и ломаешь голову, ощущая себя порой совершенно беспомощным, возвращаешься к теме снова и снова, ходишь неделя за неделей на их занятия, надеясь каждый раз сделать лучше, чем раньше. Хорошо еще, что тема эта не оперативная и можно до какого-то момента растягивать сроки работы. В этом смысле такой фотоочерк остается всегда незавершенным — продолжать его можно беспредельно.

— Но тогда получается, что вы снимаете для себя? Редакция-то требует от вас законченного материала...

— Ваше замечание справедливо, и на каком-то этапе логическая точка все же ставится. Но... после точки можно ведь начать новое предложение, а новое предложение всегда несет в себе какую-то мысль, либо тоже новую, либо углубляющую предыдущую. И потом надо помнить, что дети эти растут и развиваются, и за ними можно проследить во времени, что тоже интересно и важно. Так что, говоря о сроках, я имею в виду именно то, что данная тема похожа на билет с открытой датой — можешь ехать или лететь в любой момент, когда в этом возникнет необходимость... Я уже упоминал, что темы бывают разной сложности — одни выигрышны сами по себе, своей фактурой, другие необычностью ситуаций и их разнообразием, а есть и вот такие, с бесконечно повторяющимися однотипными сюжетами, ограниченным набором предметов и инструментов, коими оперируют твои герои. И никакими ухищрениями технического толка тут успеха не добьешься. Можно, допустим, вызвать удивление читателя, применив непривычную для него оптику, но какой смысл удивлять там, где я сам не усматриваю ничего удивительного? Нет, тут все должно идти от внутреннего состояния, ибо во всем, что делают эти ребятишки, всегда присутствует нечто трудноуловимое — непосредственное движение души. И когда это удается уловить, ощущаешь радость преодоления. Видимо, ее-то мы и называем несколько высокопарно творческим удовлетворением. Что дорого дается, то и ценится, — эта народная мудрость наиболее точно выражает подобное состояние духа.

Вел беседу
М. ЮРКО

Эдуард Белтов **Седлай Россинанта, малыш!**

ИЛЬЯ НАГИБИН

Автору этих снимков Илье Нагибину — одиннадцать лет. Он живет в Свердловске и учится в четвертом классе. Публикуемые фотографии — его первые опыты.

То, что его родители профессиональные фоторепортеры, — факт в его биографии весьма значительный, но вовсе не решающий, как это может показаться на первый взгляд. Уверенные в прямом и непосредственном влиянии Алексея Васильевича и Надежды Леонидовны на фотографическое творчество Ильи, наверняка, ошибутся.

Само по себе то, что фотографии одиннадцатилетнего мальчика представляют безусловный интерес, можно рассматривать двояко. По-разному к этому относиться. И выводы сделать разные. Можно причислить Илью к немногочисленному и всегда вызывающему обостренный интерес общественности сонму вундеркиндов. Можно приравнять его к огромной армии занимающихся самодеятельным творчеством. Обе крайности, надо полагать, будут одинаково вредны. Так что подумаем лучше, как сложится дальше жизнь мальчика, который природой (и не только ею одной) наделен способностью видеть то, чего не видят другие. Или так, как другие не могут. Подумаем о том, что нужно сделать, чтобы не пропал втуне его талант, ибо несть числа талантливым мальчикам, так и не выполнившим предначертанного судьбою.

Мир маленького художника трудно поддается объяснению — как правило, он и сам еще не может, не умеет рассказать словами то, что появляется на фотографии или листе бумаги. Создается впечатление, что «божественная легкость» в фотографических работах ребенка сродни той простоте и бесхитростности, с которой слагает свои песни скворец. Вроде бы все получается само собой и берется неизвестно откуда. Как река, у которой есть устье, но нет истока. Так ли это?

Из разговоров с Ильей многое стало ясным. Стало ясно, что примером для подражания во многом была не родительская профессия сама по себе, а отношение к работе, к труду вообще — не просто добросовестное, но, если угодно, благоговейное.

И еще: влияние родителей не только целиком сформировало характер Ильи, но и дало возможность развиваться творческому потенциалу, который был в нем заложен.

Мир познается нами постепенно. Лестница, ведущая нас к вершинам познания, — одна, но ступеньки — разные. Разной крутизны. И движемся мы по ним с разной скоростью: одни медленно, прочно осваивая предыдущую, прежде чем ступить на следующую, другие — перепрыгивая сразу через две-три ступеньки. Там, у начала этой лестницы, которую никому из нас не суждено пройти до конца, стоит вопрос «почему?». Самый первый и самый важный вопрос. Но проходит время — и вместо «почему?» появляется «зачем?». Это очень серьезный момент в жизни человека, и именно этот момент настал сейчас в жизни Ильи Нагибина.

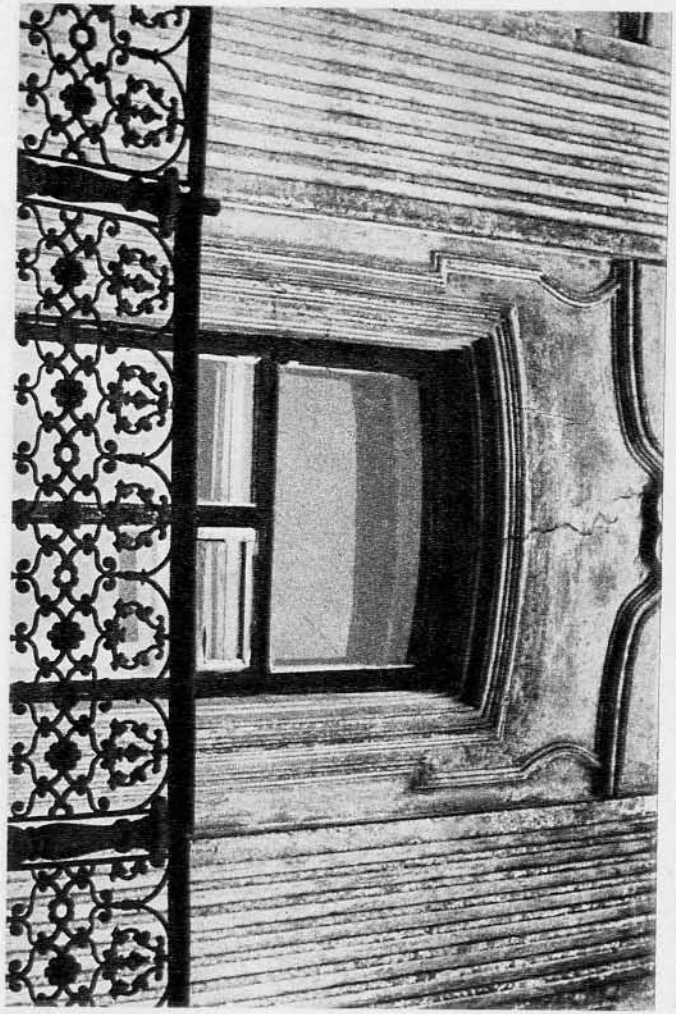
Похоже, что в ряду других способов удовлетворения любознательности фотография занимает у него наиболее важное место.

Что изображено на фотографиях Ильи? Кошка в окне... Балконная решетка... Чудаковатый рыбак с собачкой... Снова рыбак... Обратим внимание на тон, который делает музыку: выбор точки съемки, кадрировка, выбор сюжетов, точно отражающий взгляд

ФОТО ИЛЬИ НАГИБИНА

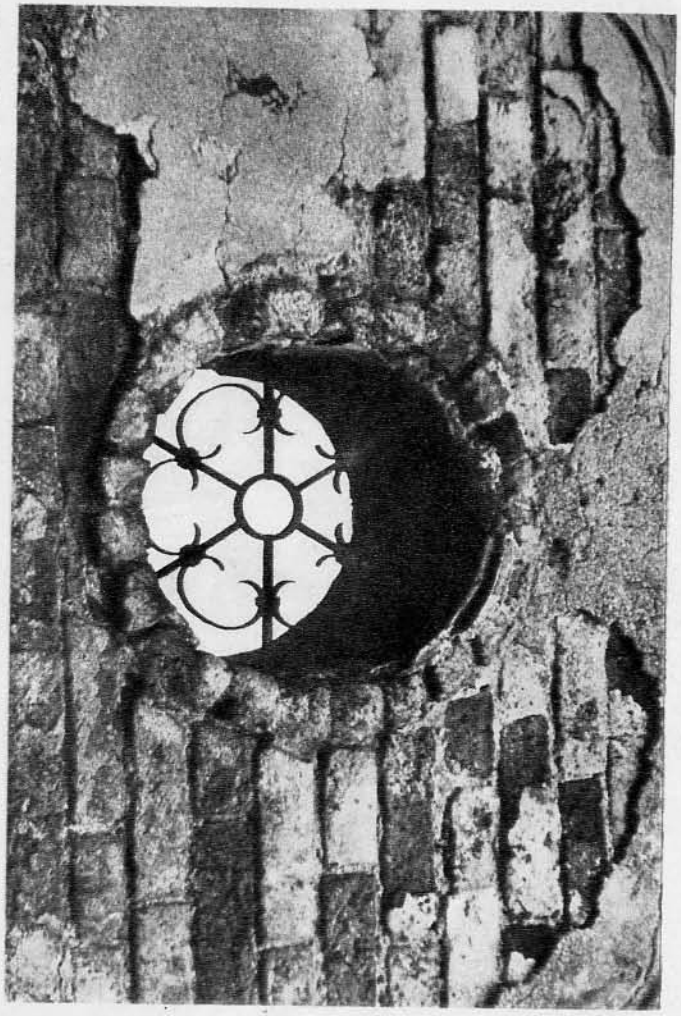
МОЕ ОКНО

РЫБАК С СОБАЧКОЙ



БАЛКОННАЯ РЕШЕТКА

МОКРЫЙ ТОПОЛИНЫЙ ПУХ



СТАРАЯ СТЕНА

ЦВЕТОЧНИЦА

ДУША ВОРОБЬЯ

автора на окружающий его мир. Нет, это не игра в искусство, но попытка освоения мира художественными средствами, пусть робкая и не всегда осознанная, но уже дающая ощутимые результаты.

Илья — человек эмоциональный. Может быть, даже слишком. И это обстоятельство, которое во многом определяет результаты его работы, имеет, к сожалению, и другую сторону — опасность эмоциональных перегрузок, которые могут отрицательно сказаться на мальчике. По счастью, взрослые это понимают.

Теперь — несколько слов, обращенных к самому Илье, который, конечно же, эту статью прочтет.

Я не видел рыцарей, которых ты любишь мастерить из картона и рисовать. Наверное, это красивые рыцари. Красивые и добрые. Пусть увлечение ими когда-нибудь пройдет, но отношение к ним пусть останется. Запомни, Илья: что бы ни делал человек — строил дома или рисовал, резал металл или фотографировал — он может и должен быть рыцарем. Рыцарем дела, которому он посвятил свою жизнь. Верь в свои силы. Если человек очень хочет добиться чего-то, он добьется, это уж ты поверь. И рыцарь останется рыцарем. Пусть в твоей жизни будет радость. И грусть пусть тоже будет. Но пусть не будет в ней горя. Слышишь, — уже трубят трубы и хлопают на ветру знамена Добра и Справедливости. Ты посвящен сегодня в рыцари фотографии. Седлай Россинанта, малыш!

«Пусть всегда будет солнце!» Под таким названием в павильоне советской культуры на ВДНХ СССР проходила выставка 60 репортеров ТАСС, посвященная Международному году ребенка. В экспозиции — 150 цветных и черно-белых работ, повествующих о счастливом детстве маленьких жителей Страны Советов.

Межсоюзным домом самодеятельного творчества и фотоклубом «Современник» была организована экспозиция «Взрослые и дети». В ней приняло участие 40 авторов из различных городов и районов Курганской области.

Международному году ребенка была посвящена выставка «Счастливое детство», которая демонстрировалась в Ржеве в кинотеатре «Октябрь». Экспозиция подготовлена по инициативе горкома КПСС.

«Встреча с Конго» — так называлась выставка работ литовского фотомастера Р. Аугунаса, открытие которой состоялось в Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран. Это рассказ о молодом африканском государстве с самобытной многовековой культурой.

О современной архитектуре Финляндии рассказала выставка, организованная в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени Щусева.

Эстонское объединение «Норма» начало выпуск новых импульсных ламп «ФИЛ-12» и «ФИЛ-42», мощность которых увеличена в полтора раза по сравнению с прежними моделями. Это стало возможно благодаря применению специальных газоразрядных ламп и усовершенствованному рефлектору.

Липецкие домостроители познакомились с выставкой «Строим очень нужный цех», организованной редакцией газеты «Ленинское знамя». Автор снимков — фотокорреспондент газеты В. Ельшаев. Герои снимков — строители, монтажники, сооружающие цех прокатки углеродистой стали НЛМЗ.

В Центральном музее Революции СССР состоялась фотовыставка, посвященная 35-летию освобождения Румынии от фашизма.

В болгарском городе Габрово прошел XII национальный фестиваль юмора и сатиры. В дни фестиваля состоялись выставки карикатуры и сатирической скульптуры, а также «Юмор и сатира в живописи» и «Фотосмех».

Международный конкурс «Фотосмех» проводился уже в третий раз. В нем приняли участие любители и профессиональные фотографы из многих стран мира. Большой интерес вызвали работы, представленные советскими мастерами.

Фотографы трех областей — Брянской, Гомельской и Черниговской — показали свои работы на выставке, состоявшейся в Брянске.

Всероссийский фотоклуб «Кадр» совместно с Министерством культуры Башкирской АССР и фотоклубом «Урал» организовал в своих стенах выставку работ башкирских фотолюбителей. Было представлено около 100 работ 44 авторов. Выступая на открытии выставки, заместитель министра культуры РСФСР М. В. Стриганов отметил, что за последнее время активизировалось фотолюбительское движение в республике. В этом большая заслуга базового фотоклуба «Урал», который объединяет 330 фотографических коллективов Башкирии. Данная экспозиция знакомит зрителей с сегодняшним уровнем творчества башкирских фотолюбителей. В обсуждении выставки принял участие заместитель министра культуры Башкирской АССР Н. В. Набибулин.

«Дети мира». Так назвал выставку своих работ известный берлинский фотокорреспондент Томас Билхардт. В залах городской галереи Боритцбурга представлено 75 работ, рассказывающих о жизни детей нашей планеты.

В экспозиции можно увидеть детей Ханоя, Уфы, Галле. С фотографий, повествующих о жизни палестинских и чилийских ребят, смотрят грустные детские лица.

Во время Спартакиады народов СССР в фойе Спортивного дворца ЦСКА проводился фотоконкурс «Бокс». Жюри, в которое входили зрители и участники финальных соревнований боксерского турнира, рассмотрело 43 снимка. Лучшей работой была признана фотография киевлянина В. Тихонова «Акробат поневоле». Победителю конкурса были вручены медаль, диплом и боксерские перчатки с автографами советских боксеров, чемпионов Олимпийских игр.

Ленинградское оптико-механическое объединение имени В. И. Ленина приступило к изготовлению первых опытных образцов нового зеркального фотоаппарата «Алмаз». Новинка готовится в трех модификациях — обыкновенная «зеркалка», полуавтоматическая и автомат. К камере предусмотрено изготовить шесть широкоугольных и длиннофокусных объективов. Особое устройство будет отмечать на пленке данные той или иной съемки.

В башне Кик-ин-де-Кёк (Таллин) были представлены работы двух мурманских фотоклубов. Один из них работает при Мурманском Дворце культуры имени С. М. Кирова, другой — «Норд» — объединяет фотолюбителей Кировска, Никеля и других городов области.

Состоялось учредительное собрание Вильнюсского отделения Общества фотоискусства Литовской ССР. Председателем правления Вильнюсского отделения избран Р. Аугунас, секретарем — П. Катаускас, председателем художественного совета — Ю. Вайцекаускас.

Фотографическая общественность города Минска постоянно заботится о пропаганде фотоискусства среди горожан. Недавно в кинотеатрах «Октябрь», «Партизан», «Ракета» и других были подготовлены фотовыставки, посвященные предстоящей Олимпиаде-80, 60-летию советского кино, новостройкам Минска.

Александр Невский **Только поиск...**

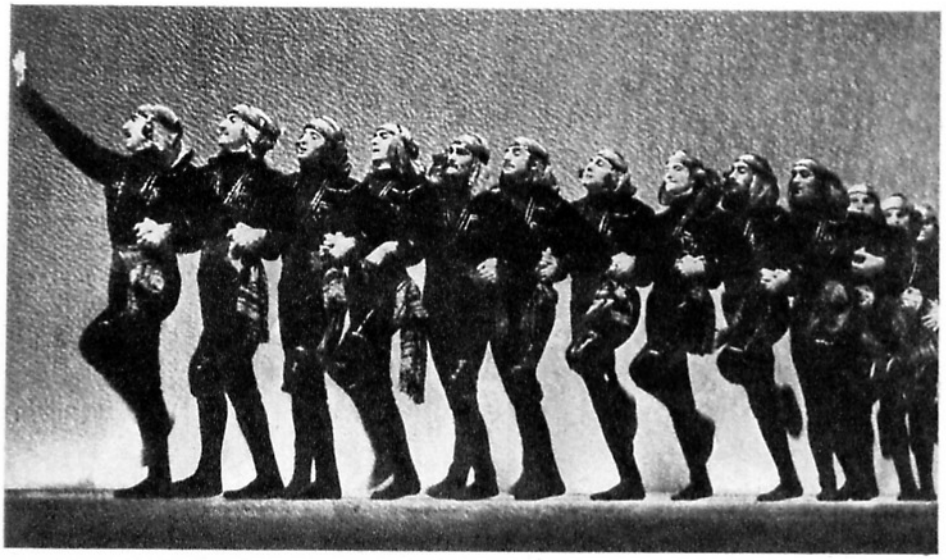
В. МАЧАБЕЛИ МАРТЕНОВСКИЙ ЦЕХ РУСТАВСКОГО МЕТАЛЛУРГИЧЕСКОГО

Р. РУХКЯН СКОРЕЕ В БОЙ!

Вспоминаю жаркие летучки в редакции одной молодежной газеты, где мне пришлось поработать. Каждая из них становилась настоящим диспутом, взволнованным разговором о жизненных проблемах, о профессионализме. До тонкостей разбирался любой материал — скрещивались полярные мнения, кипели страсти. И только под конец летучки, подводя итоги, редактор как бы невзначай интересовался:
— Да, кстати, а где же наш фотокор? Что же мы, братцы, совсем об оформлении забыли? Никто слова не сказал о фотографиях.
Это повторялось каждый раз. Фоторепортер оказывался то на «объекте», то в лаборатории, делал срочные снимки в номер. Его понимали и оправдывали: у нас же один фотокор, он, бедный, на себе всю газету тащит...
Знакомая ситуация.
Недавно я перелистал подшивки нескольких молодежных газет. Что изменилось в их оформлении, «фотографическом лице» за последние годы?
Некоторые перешли на офсетную печать, открывшую подлинный простор для газетной фотографии. Однако по-прежнему фоторепортаж, цикл, очерк — еще редкие гости на страницах газет. Невысок художественный уровень большинства снимков. Но везде ли дело обстоит именно так?

Будучи в командировке в Тбилиси, я решил побеседовать на эту тему с работниками редакций республиканских молодежных газет «Молодежь Грузии» и «Ахалгарзда комунисти» («Молодой коммунист»). Надо сказать, что эти газеты пользуются особенным уважением молодых читателей. Они своеобразны, каждая имеет свой стиль. Но более всего, на мой взгляд, заслуживает внимания работа этих газет с фотографией. Мало сказать, что они ярко оформлены, что большинство публикуемых фотографий отличается достаточно высоким уровнем, — главное в том, что «Ахалгарзда комунисти» и «Молодежь Грузии» постоянно ищут новые формы подачи материалов.
— Каким требованиям должна отвечать фотография в молодежной прессе? — спросил я сотрудников этих редакций.
Давид Мдивани, ответственный секретарь редакции газеты «Молодежь Грузии»:
— Это не только молодые лица героев, не будем упрощать. Должен присутствовать сам дух молодости, боевитость, оптимизм. Более того — осмысление посредством фотографии характера молодого героя. Здесь плацдарм для поиска неограничен. Наша газета тяготеет к философскому снимку, снимку-размышлению. Подтверждение этому можно увидеть в лучших работах фоторепортеров Рубена Рухкяна, Александра Саакова, Игоря Бабкова. Очень разные мастера по манере, по взгляду, но каждый из них пытается глубже постичь состояние своего героя, его мироощущение. Сааков вроде бы снимает людей в статичной позе, они смотрят в объектив камеры, которую он от них не прячет: такова его манера. Однако все они — он умеет найти особое мгновение в их настроении — держатся очень естественно, и читатель видит, что это интересные, думающие люди. У Рухкяна иной стиль — он любит жанровый портрет, старается снимать людей в «буче боевой», схватить момент, когда они не скрывают своих чувств — радуются, спорят, огорчаются. Но и в этом фотограф видит более глубокий пласт, идя от индивидуальности к обобщенному образу.
Газета начинается с первой полосы, а на ней обязательно — во всяком случае желательно — присутствие «красивого лица» или энергичного репортажа (места мы для этого не жалеем), дающего запев всему номеру. Условие одно: молодой герой должен быть раскрыт как личность, человек действия.
На вторую полосу мы ставим традиционный фоторепортаж о жизни комсомольской группы какого-нибудь села или предприятия. Это три-четыре снимка, связанных небольшим текстом. Решения тут могут быть самые разные.
Третья полоса отводится международной фотографии (пользуемся материалами Фотохроники ТАСС), культуре или искусству. Очень интересно в этой тематике работает наш внештатный фотокорреспондент Нино Анастасиади.
Спорт, конкурсные снимки — это, как правило, четвертая полоса. Сейчас, например, мы проводим три фотоконкурса: «Мы родом из детства», «Человек и природа» и «Стоп-кадр» (последний конкурс посвящен спортивной фотографии).
Джемал Гинуа, редактор газеты «Ахалгарзда комунисти»:
— Признаюсь, я сторонник многоплановых фотографических жанров в газете. В идеале — в каждом номере должен быть фотоочерк или фоторепортаж. Вот, скажем, работа нашего фоторепортера Владимира Мачабели, повествующая о бригаде комсомольского коллектива чаеводов. Сначала мы предполагали дать только фотопортрет на первую полосу: девушка-бригадир среди своих подруг. Хороший снимок, виден характер героини — сильный, волевой. А потом, посмотрев весь материал, решили, что одного портрета тут мало и добавили к нему еще шесть жанровых снимков, отражающих жизнь и рабо-

В. МАЧАБЕЛИ СВАДЬБА



Р. РУХКЯН АДЖАРСКИЙ ТАНЕЦ «ХОРУМИ»

ту всей бригады. Получилось неплохо. Думаю, что стоит продолжать поиск в этом направлении — показывать человека широко, неоднозначно, используя не только крупный план — благо офсетная печать это позволяет.

Мы пытаемся изгнать со страниц нашей газеты «технические» снимки. Под этим определением я имею в виду часто повторяющиеся фотографии машин, комбайнов, тракторов, которые заслоняют людей. Зачем в сотый раз давать изображение чаеуборочной машины, если можно поставить на полосу интересно выполненный снимок человека — передового рабочего, колхозника? Молодежной газете нужно больше жанровых снимков, где в центре — наш современник, больше фотографий смелых, экспрессивных и главное — разнообразных, с использованием всех технических новшеств и методов — будь то соляризация, фонирование и т. д. Считаю, что в хорошем очерке обязательна фотография-символ. Например, к материалу о крестьянской династии мы дали прекрасный, по-моему, кадр: птицы на ветвях огромного дерева, могучими корнями уходящего в землю. Это придало материалу философский оттенок.

Владимир Мачабели, фотокорреспондент газеты «Ахалгарзда комунисти»:

— У нас еще очень мал авторский актив, а штатный фотокор в газете один. Потому и запас снимков в секретариате небогатый. Я мог бы, скажем, уехать в командировку за фоторепортажем, серьезно над ним поработать, если бы редакция имела сильную группу внештатных авторов. По почте же приходят в основном лирические снимки, этюды, пейзажи. Само по себе это неплохо, но газете прежде всего нужны интересные образные фотопроизведения о жизни нашего молодого современника, рабочего, колхозника, интеллигента. Думаю, что очень слаб у нас контакт со студентами факультета журналистики университета, всерьез интересующимися фотографией. А там такие ребята есть. Молодежная газета должна делаться прежде всего руками молодых фоторепортеров; воспитывать их, растить — наша обязанность.

Далила Цуладзе, заместитель редактора газеты «Молодежь Грузии»:

— В Тбилиси есть несколько фотоклубов. Среди них самый сильный — «Сакартвело». Существуют фотоклубы и в других городах республики. Молодежная газета кровно заинтересована в том, чтобы поддерживать с ними тесную связь. И интерес этот, несомненно, обоюдный. Почему же столь редки у нас работы, предложенные членами фотоклубов?

Мне не раз приходилось бывать на заседаниях «Сакартвело», выступать перед фотолюбителями. Там занимается немало мастеров, имеющих свой стиль, свои пристрастия. Как сделать, чтобы они работали на молодежную газету, чем их привлечь? Нередко приходится слышать мнение, что газетная фотография скучна, однообразна. Особенно производственная или сельская. Говорят: «заштамповались, отсутствует свежий взгляд». Значит надо ломать стереотипы, а как? Видимо, пора менять подход к теме. Вокруг нас ведь бурлит жизнь — сложная, противоречивая, и снимать ее тоже нужно сложно, и совсем не обязательно каждого показывать «бодрячком» («посмотрите в объектив, улыбнитесь!»).

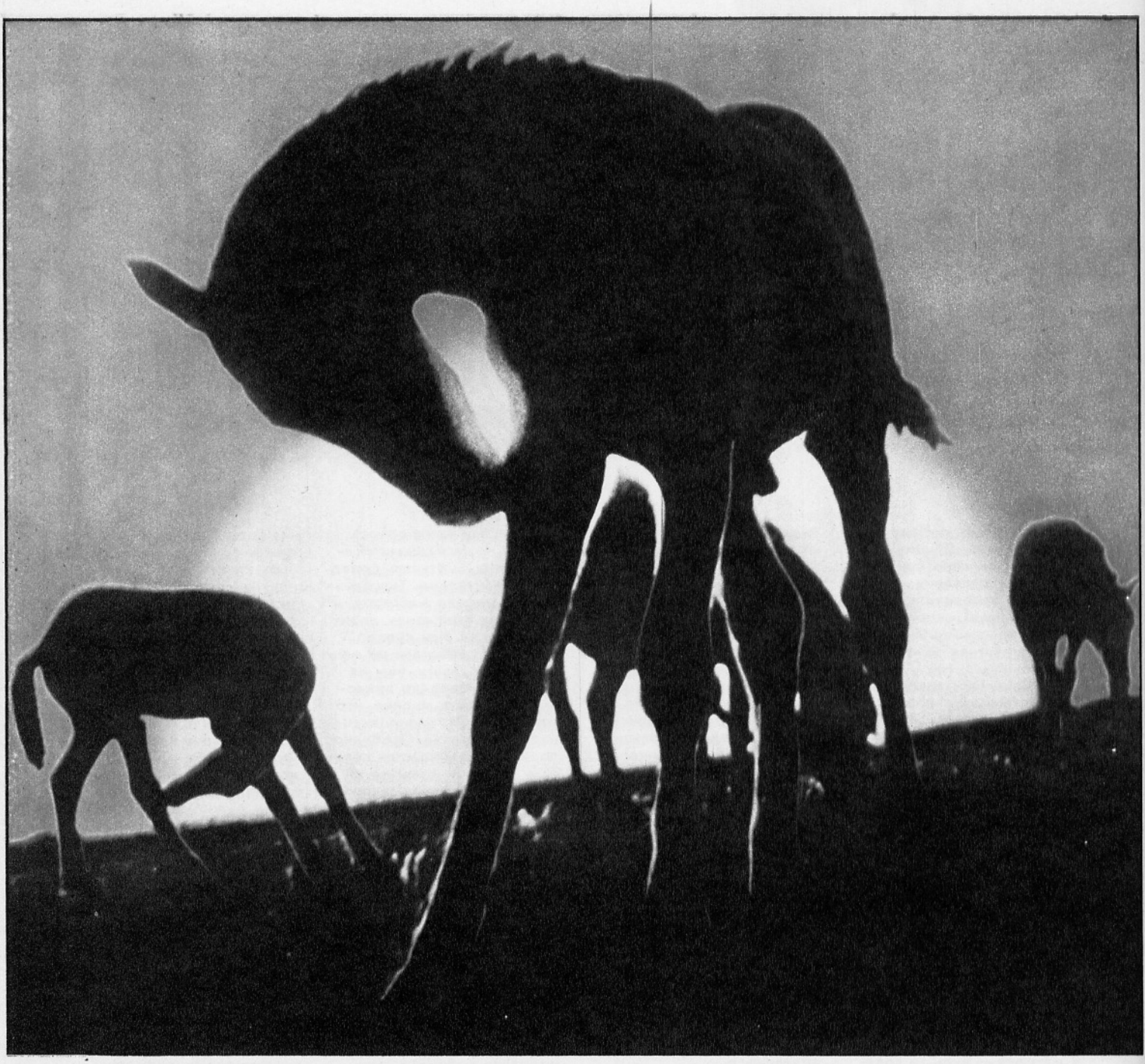
Конечно, проще снять многоликую улицу, пейзажи старого города, чем сделать неординарный снимок молодого рабочего, снимок, раскрывающий характер человека, передающий его влюбленность в свое дело. Но ведь творческий поиск возможен лишь там, где трудно.

Возможности фотографии в молодежной газете неограниченны и по жанру, и по форме исполнения. В последнее время, например, мы стали широко давать графическую фотографию, что, несомненно, украсило полосу.

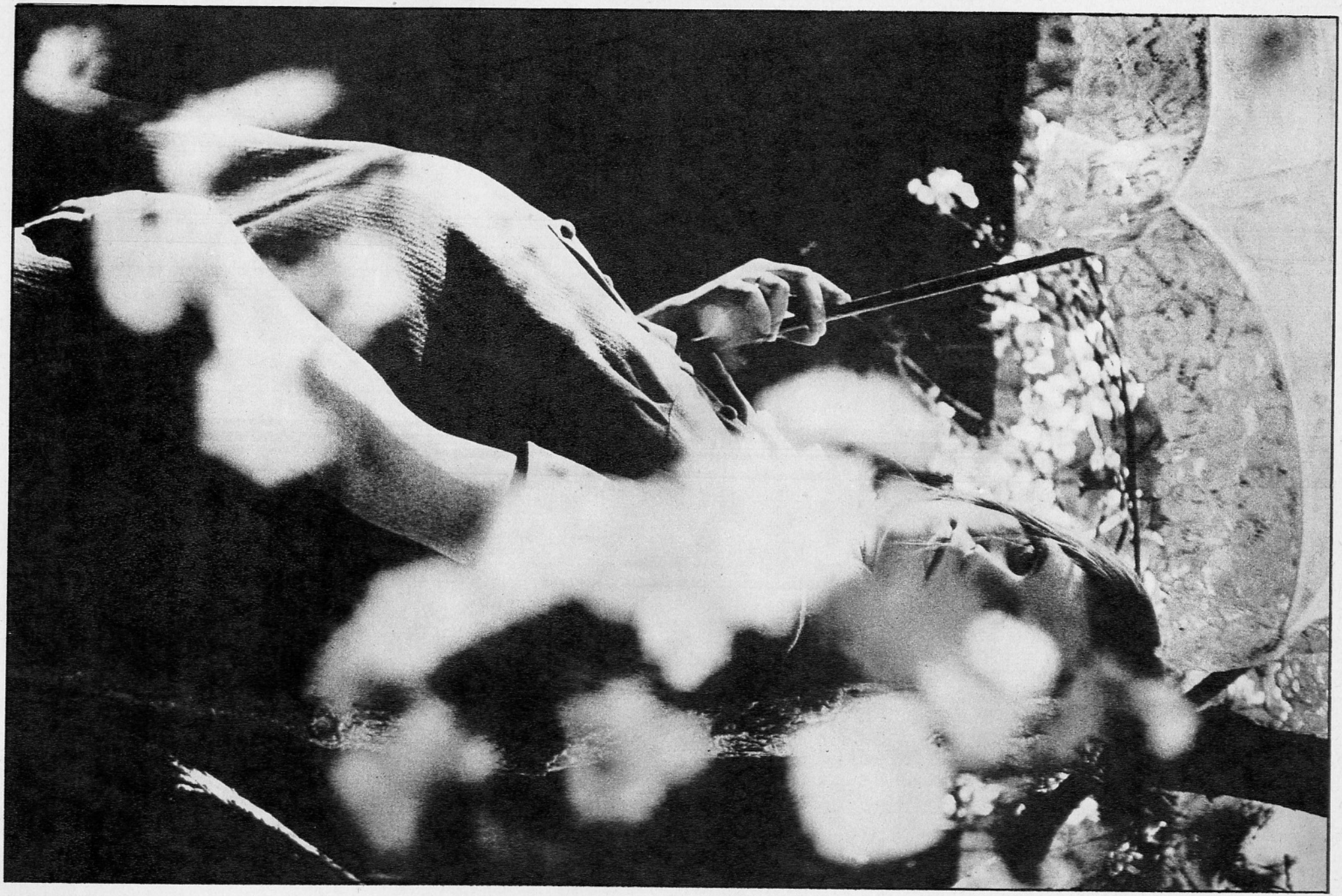
Рубен Рухкян, фоторепортер газеты «Молодежь Грузии»:

— Именно здесь, в молодежной газете, должна быть школа мастерства для начинающих. Может быть, стоит создать при редакции фотостудию, которая привлекла бы способных любителей. Разыскивать их помогли бы тематические фотоконкурсы и, в первую очередь, конкурсы на лучший материал о нашем молодом современнике. Фотографиям в молодежной газете необходимы темперамент и характерность, нужно стремиться выразить состояние человека. Ведь он молод, только еще становится на ноги, формирует свои нравственные идеалы. Это всегда сложный период в жизни. Показать его во всей сложности и глубине — основная, на мой взгляд, задача молодежной газеты...

Такими разными соображениями о характере фотографии в молодежной прессе поделились со мной работники грузинских комсомольских газет. Они затронули лишь некоторые из проблем фотографии в молодежном издании, ибо и тема-то сама по себе сложна и широка. Хотелось бы, чтобы этот разговор был продолжен. Слово за вами, молодые фотографы и журналисты.



ВИКТОР СИЛЬНОВ УТРО



ГУНАР БИНДЕ ПОРА ЦВЕТЕНИЯ

АЛЕКСАНДР АБАЗА ИЗ СЕРИИ «НА ЛЫЖАХ К СЕВЕРНОМУ ПОЛЮСУ»

ЮРИЙ ДЬЯКОНОВ ИЗ СЕРИИ «ТРАССА СМЕЛЫХ»

ВЛАДИМИР ЛАГРАНЖ ДЕРЕВЕНСКИЕ ДЕВЧАТА

Виктор Демин **Язык фотоискусства**

3. СИСТЕМА ДОГОВОРЕННОСТЕЙ

В любом семейном альбоме можно найти групповые портреты. Обратите внимание, как на некоторых из них, выполненных в начале века, изобретательно, в несколько этажей, выстроена людская «стенка»: одни сидят на корточках, другие — на стульях, третьи стоят на земле, четвертые — на табуретах, пятые, почти под треногой, возлежат на подушечках...

Была и другая манера — не смотреть всем в объектив с унылым ожиданием конца экспонирования, а разбиться на живые группы, якобы застигнутые фотографом врасплох. Известны, например, два снимка труппы Художественного театра. На одном мхатовцы расселись вокруг Чехова. Писатель вслух читает пьесу. Через его плечо заглядывает простодушный, по-детски увлеченный Станиславский. Задумался, теребя бороду, Артем. Книппер едва сдерживает улыбку. Похоже, не в первый раз слушает текст, который для остальных — новость. На другом снимке чтение окончилось, идет обмен мнениями.

Такие «живые картины» сегодня никто не примет за репортаж, за остановленные мгновения настоящей работы над пьесой. А вы уверены, что восемьдесят лет назад кто-то обманывался на этот счет?

Моя мысль повернула в сторону театра потому, что вспомнилось любопытное наблюдение чешского эстетика Яна Мукаржовского. Он отметил: воздействие театра на общество не ограничивается собственно сценой. Жесты, телодвижения, мимика, которые считаются как бы нормой в современной драме (и даже отчасти — в балете), с неизбежностью, как эхо, оживают в отдаленных от сцены уголках культуры. Как протягивать к собеседнику руки в последней мольбе, как бить себя в грудь и горько сокрушаться, как сострадать ближнему в его несчастье — всему этому мы непроизвольно и довольно успешно, учимся у театра.

Отзывается театр и в фотографии, в том, как стоит, как сидит человек, как смотрит, улыбается, как отставляет красиво пальчик или распускает шелковистые волосы. Кто же не замечал ощущения нарочитости на старых снимках? Ощущения неестественной посадки, неловкого поворота? Почему-то отставлена нога, почему-то рука устремилась к нагрудному кармашку... Нельзя было, что ли, поставить портретируемого в более естественное положение?

Оказывается, это странное для нас теперь положение в ту пору было естественным.

Мукаржовский специально оговаривается: никто, никакой фотограф не поставит свою модель в неуклюжую, неловкую позу, не навяжет ей выражения, которое делает человека смешным, уязвимым для ехидного глаза. То, что искал фотограф-режиссер, для него было в сфере разрешенных, «нормальных», общепринятых случаев. Тогда «носили» такие жесты, посадки, вместе с этими прическами и турнюрами. И «носили» другие, не наши глаза, которым все это — от турнюров до оттопыренного мизинчика — не казалось странным, а только и исключительно красивым. Если это так, нам следует проститься с наивным убеждением, что мы — другие. Мы тоже «носим» костюмы, которые завтра устареют, прически, которые выйдут из моды. Вместе с ними мы «носим» нашу манеру закуривать, привычку некстати щуриться, как бы что-то постигая во всей глубине или вспоминая во всем охвате, привычку, тоже подхваченную не то в каком-то фильме, не то в каком-то спектакле.

А что «носят» в наших фотоателье? Куда фотомастер заставляет смотреть новобрачную? Какой предмет дает он в руки толстощекому бутузу, рьяно ждущему, когда вылетит пресловутая, давным-давно улетевшая птичка? Что будет в фотографии затемнено, а что охвачено ажурным рисуночком? Все это тоже вполне сегодняшние, в созвучии с кино- и телефильмами эховарианты героев и героинь, на которые мы равняемся.

«Да ведь это не искусство! — возразят нам придирчивые читатели. — В искусстве все — открытие, а тут схемы какие-то, стандарты, пригодные на все случаи жизни».

Сразу ответим им по самому важному пункту: искусства, в котором все — открытие, не бывает. Искусство, даже самое высокое, самое сложное, становящееся образцом на века, зиждется на системе договоренностей.

Поэты разговаривают тем же языком, что и мы с вами. Но они же пользуются схемами четырехстопного ямба или дольника. Они знают, как нужно написать эпиграмму, сонет, лирическое стихотворение, балладу, поэму. Если кем-то из них будет написана какая-нибудь поэмоэпиграмма, то на фоне привычного она и воспримется как полу-то, полу-другое. Композиторы знакомы с трехчастной формой или формой рондо. Структура сонатного аллегро предлагает им канонические схемы противоборства главной и побочной партий. Математика не только не мешает творцу в эфемерном мире мелодий, она для него — единственный способ совладать с ними, управиться по железным законам контрапункта и полифонии.

Изначальные договоренности существуют всегда. Когда они возрастают в особой степени, становясь как бы автопилотом для художника, решая за него добрую половину замысла, мы имеем дело с каноном.

Преступление на первых страницах и поимка злодея в конце — канон детектива. Существует канон чеховского рассказа и канон рассказа Бабеля. Неподготовленному зрителю все древние иконы кажутся на одно лицо — ему бросается в глаза то, что для художника было первоначальным условием творчества.

Так и в сегодняшней фотографии — поверхностный взгляд способен принять за значимые, главные элементы то, что на самом деле является элементом незначимым, как бы приблизительной, грубой и потому общеизвестной наводкой на мишень содержания.

Один известный живописец с досадой рассказывал о казусе: долго-долго присматривался к ученому, портрет которого хотел написать, наконец, решил изобразить его задумчивым, с руками, скрещенными на груди, на фоне черной доски, исчерканной бесконечными формулами. В день, когда портрет был закончен, художник раскрыл газету и увидел фотографию — лицо ученого, тоже задумчивого и тоже на фоне доски, испещренной формулами. Такое совпадение мотивов могло показаться странным, причудливым, способным глубоко огорчить. С тех пор прошло много лет. Сегодня подобных фотографий уже не счесть. Мотив черствеет, приобретает схематизм канона. Меняются только лица. Похоже иногда, что их заставляют высовываться из холстинки с рисунком — помните, «пушкари» прошлых лет легко превращали клиента в джигита на бравом коне на кривой горной дороге к Эльбрусу? Конечно, на фотопортретах ученых и доски разные, и формулы всякий раз иные. Только по построению снимки одинаковые. Человек всюду взят почтительным взглядом снизу. Подумать только, столько сократовской глубины в его взгляде! (Вариант: столько вдохновенного горения в глазах!) И пишет он что-то совершенно нам непонятное! Он свой в сферах, нам недоступных, он даже изъясняется с подобными себе на непонятном нам языке!..

Знание о реальности, духовный опыт здесь костенеют, превращаются в штамп, теряющий всякий художественный смысл.

Но вот Альгирдас Тарвидас предлагает нашему вниманию портрет профессора Йонаса Моцкуса. Атрибуты те же — доска, мел, непонятные формулы-диаграммы, а также черный костюм, белая рубашка, галстук... Но человек пойман здесь в мгновение истины, когда он, живой, естественный, радостно и свободно раскрылся весь, до конца.

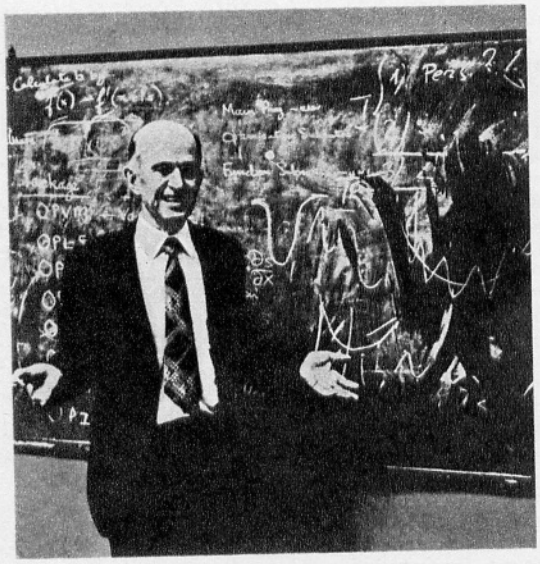
Штамп разрушен, канон перестает замечаться. Восстановлена циркуляция нашего общения с реальностью. Ибо то, что раньше торжественно утверждалось, сейчас развенчано. Небожитель? Особый язык? Не нам чета? Экие, право, глупости! Совсем такой же человек, как все. В мире формул и синхрофазотронов, в парадном лекторском костюме, но внутренне отстраненный от всего этого. Умеющий в колонке вычислений отыскать парадокс и так замечательно, простецки посмеяться над этим парадоксом, ничуть не стесняясь аудитории. Хороший, умный, сильный и добрый человек, расстегнутый — в буквальном и метафорическом смысле.

Есть еще один распространенный ход, должно быть, бессмертный. И фотограф-репортер, и хроникер-кинооператор любят украшать портретируемого букетом цветов.

Начало см. «СФ», 1979, № 5, 7.

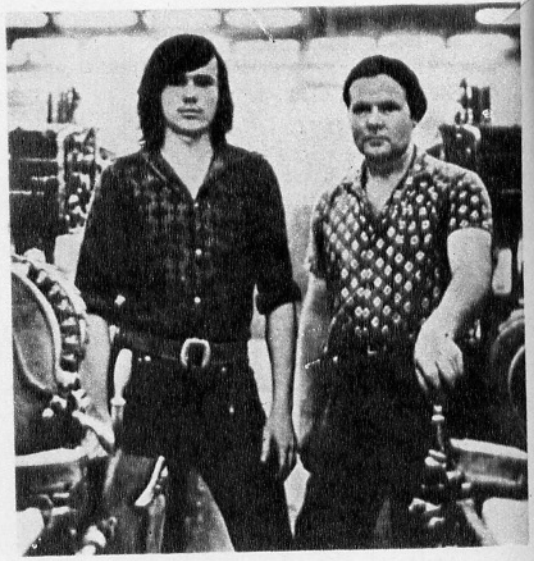
ЧЛЕНЫ ВСЕРОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА ФОТОГРАФОВ-ПРОФЕССИОНАЛОВ.
КАНОНИЧЕСКИЙ ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

А. П. ЧЕХОВ СРЕДИ АКТЕРОВ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.
ИЗ СОБРАНИЯ **В. БЛЮМФЕЛЬДА**

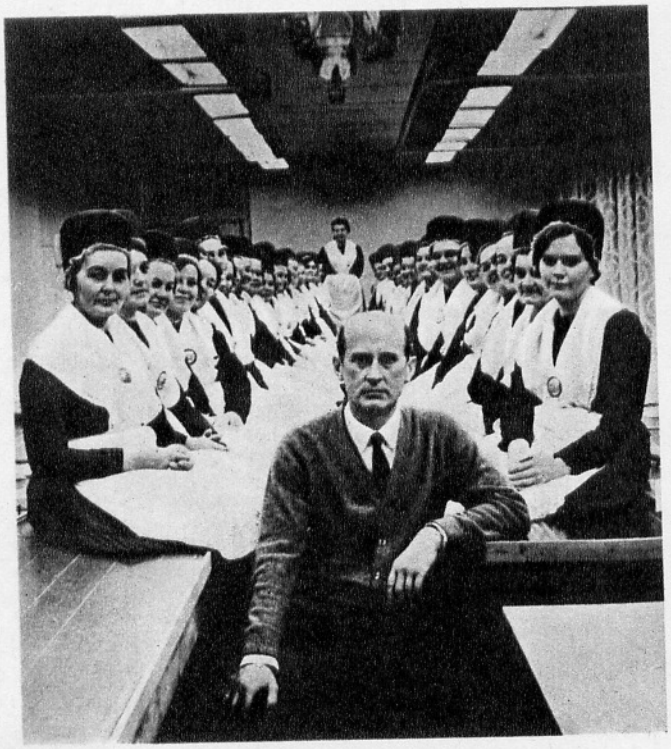


АЛЬГИРДАС ТАРВИДАС
ПРОФЕССОР ЙОНАС МОЦКУС

АНТАНАС СУТКУС
НАРОДНЫЙ МАСТЕР СТАНИСЛОВАС РЯУБА



ВИТАУТАС СТАНЁНИС ОТЕЦ И СЫН



ВАЛЕРИЙ КОРЕШКОВ ДИРИЖЕР И ХОР

ВИТАУТАС ЛУЦКУС ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКОВ-КАРИКАТУРИСТОВ

Интервью с композитором — на переднем плане цветы. Семья сталевара у себя дома — стол украшен парадной скатертью, поверх скатерти — ваза с розами. Шахтера, только что из лавы, поздравляют с трудовым рекордом. Ему, чумазому, еще не снявшему каску, уже вручают красочный букет. А уж колхозников, возвращающихся с полей в избу, прихватив охапку полевых цветочков-цветиков, просто не счесть. И живописцы их живописали, и фотографы фотографировали, и кинооператоры снимали.

Антанас Суткус тоже не удержался от этого в портрете народного мастера Станисловаса Ряубы. Стоит старый Станисловас на бревнышке, переброшенном в овражке через лесной ручей, в белой, недавно выглаженной сорочке, в замечательно начищенных башмаках, курит, а в другой руке держит букет. Почти как веник, наклонно к земле. И оттого, что он спокойно затягивается в торжественный, казалось бы, миг, когда клацает затвор, и оттого, как несерьезно относится к цветочкам, рождается улыбка. Общая улыбка фотографа и зрителя. Потому что мы вместе видим в этом старом человеке то, что несомненно, прочно, весомо, кряжисто, и то, что случайно, что подхвачено на момент в наивной вере, что так, дескать, надо.

Попытка приукрасить портрет лишний раз, с трогательной стороны, показывает настоящую душевную красоту данного, такого вроде бы сурового человека.

Двойной, семейный или групповой портрет — область, где канон наиболее силен. Каждый, кто работает в этой области, должен с самого начала решать для себя вопрос, принимать сложившиеся, знакомые правила игры или предложить новые.

Витаутас Станёнис принял эти правила — и победил. В «Отце и сыне» режиссура фотографа не скрывается, а подчеркивается. Потому что эта режиссура лишена инсценировки. Можно было красиво посадить рабочего-отца и рабочего-сына рядышком, дать им в руки, допустим, завтраки, термосы или свежую газету и создать витринный коллаж на благородную тему об эстафете поколений. Но обедают отец и сын в просторной заводской столовой, газеты, если и обсуждают, то дома... Вы скажете: был еще чисто репортажный ход. Подсмотреть, как они сотрудничают в процессе производства, скажем, у соседних станков... Ну, во-первых, скорее всего (так обычно и бывает), отец и сын работают в разных цехах, по разной части, на разных уровнях квалификации. А, во-вторых, как только скрытую связь пытаешься поймать воочию, в виде связи видимой, тут-то и возникает инсценировка, причем самая пошлая. В целях видимой репортажности меняют интерьер, заставляют делать совсем иные детали, обращаться друг к другу, когда это вовсе не требуется по условиям технологии...

Станёнис поступил честнее и добился большего. Два станка. Два рабочих человека. Светлые пятна цехового перекрытия сзади. Здесь, за этими станками, они работают? Не обязательно. Может быть, встретились в проходе, остановились на секунду, чтобы глянуть в объектив, и пойдут сейчас дальше. Главное не это: всмотритесь, какие они, при фамильном сходстве, разные. Прическа, плечи, рубашка, пояс, взгляд... Это, действительно, в образном плане — история поколений рабочего класса.

Другой случай — когда канон группового портрета перестроен, взят свежо, неожиданно. «Дирижер и хор» Валерия Корешкова обошел многие фотожурналы и у нас в стране, и за рубежом. Задача прямая — информировать об участниках хорового коллектива и его руководителе — была превзойдена задачей образного раскрытия связей — между суровым, молчаливым дирижером, воплощением воли, и мягким, текучим, разнообразным, но единым целым, как бы тридцатиголовым организмом — женским хором. А симметрия построения снимка (удваивающаяся, учетверяющаяся отражением на потолке), чудится, будто несет ритмы старых хоралов, когда завиток мелодии рождает многократное эхо вариантов...

Последний наш пример — юмористический. Эта краска здесь кстати, потому что перед нами — коллективный портрет художников-карикатуристов, сотрудников юмористического журнала. Витаутас Луцкус рассуждал примерно так: бывают групповые портреты притворно-непроизвольные, бывают откровенные; почему бы не сделать сверхоткровенный групповой портрет? Эти портретируемые, ироничные и находчивые люди, пришли на место съемки уже с золоченой старинной рамой. Давай, мол, сними нас сразу в ней! Что-то вроде «памятника при жизни». Сверхпостановочность вдруг оборачивается как раз истинной непроизвольностью, потому что в этих условиях, по отношению к нелепой своей раме, они держатся вполне естественно, сами собой. Выходит, что канон помог даже и здесь, где он осмеян и, кажется, развенчан.

(Продолжение следует)

Внимание фотодокументу

Фотографии отражают важнейшие явления общественной жизни, служат средством массовой информации, средством агитации и пропаганды. Это — памятники нашей истории и культуры. В связи с этим остро встает проблема отбора снимков на государственное хранение.

Все документы, имеющие политическое, научное, экономическое, социальное и культурное значение, входят в состав Государственного архивного фонда СССР (ГАФ СССР), являются общественной собственностью и подлежат централизованному учету. Одно из важных мест в этом собрании принадлежит фотодокументам.

Согласно Положению о ГАФ СССР, фотодокументы из информационных агентств, редакций газет, журналов и других учреждений в определенные сроки и в определенном порядке должны поступать на постоянное хранение в государственные и партийные архивы.

Наряду с архивами общего профиля, в которых фотоснимки находятся вместе с другими документами, существуют специализированные хранилища, предназначенные только для аудиовизуальной документации (фильмов, киножурналов, фотонегативов и позитивов, звукозаписей). Сотни тысяч снимков хранит Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР. Кинофотофонохранилища имеются также в каждой союзной республике (кроме РСФСР), в Москве и Ленинграде. Уникальными фотодокументами располагают ЦГАЛИ СССР, республиканские архивы литературы и искусства, областные архивы. На государственном хранении насчитывается ныне несколько миллионов фотодокументов (негативов и позитивов).

В ряде союзных республик (например, в Литовской ССР) архивы не только собирают фотографии, но и непосредственно осуществляют кино- и фотосъемки. Они проводят их по строгому плану при участии министерств и ведомств республики. Так ежегодно дополнительно создается еще около 1000 ценнейших документов.

Для обеспечения теоретической и методической работы государственных архивов нашей страны в 1966 году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела (ВНИИДАД).

Институт занимается вопросами отбора, учета фотодокументов, создания к ним научно-справочного аппарата, то есть всем, что связано с обеспечением информационных потребностей общества в ретроспективной информации.

Большое внимание специалисты ВНИИДАД уделяют проблеме сохранности кинофотодокументов, разработке методики выявления и устранения дефектов на негативах и позитивах.

Интенсивный рост количества документов, а также их разнохарактерность приводят к необходимости постоянно совершенствовать приемы и методы оценки их как памятников истории и культуры. В связи с этим важное значение имеют подготовленные институтом «Основные положения отбора на государственное хранение кинофотодокументов» (М., 1978). В них рассматриваются, в частности, теоретические и методические вопросы отбора и хранения фотодокументов специализированных учреждений (информационных агентств, редакций газет и журналов), а также общественных организаций, НИИ, ведомств, предприятий, объединений фотолюбителей.

В настоящее время готовятся методические рекомендации «Принципы и методы публикации фотодокументов», в которых обобщается положительный опыт работы с фотографиями газет, журналов, издательств. Методика использования снимков в печати разрабатывается, исходя из складывающейся в издательской практике типологии снимков, из их жанрового разнообразия. Специальные главы будут посвящены структуре фотоизданий, принципам воспроизведения снимков и их текстового сопровождения. Цель этого документа — повысить научный уровень фотопубликаций, сделать их более оперативными, максимально убедительными и доходчивыми.

А. ВАРТАНЬЯН,
В. МАГИДОВ
(ВНИИДАД).

ВАЦЛОВАС СТРАУКАС ДЮНЫ

ВАЦЛОВАС СТРАУКАС У СТАРОГО ПРИЧАЛА

Анри Вартанов **Выставка на Малой Грузинской**

В Москве прошла Первая выставка фотографического искусства. Название ее способно вызвать недоумение: неужто до сих пор не было у нас выставок, где бы мы знакомились с произведениями фотоискусства?! Конечно, были — и не одна. Но на этот раз устроители выставки попытались представить фотоискусство в более обширном диапазоне его жанров, творческих стилей и почерков, включая работы экспериментальные, спорные. Ее инициатором стала секция фотохудожников Московского объединенного комитета художников-графиков.

Около 2000 произведений, присланных из разных городов нашей страны, просмотрел оргкомитет выставки. В экспозицию на Малой Грузинской вошло почти четыреста работ. Авторы экспонировали снимки в собственном оформлении. Уже на этой, казалось бы, второстепенной по отношению к творчеству стадии ощущается разнообразие индивидуальных манер и вкусов: одни предпочитали простейший вариант зажатого между стеклами снимка, другие обрамляли работу рамой, ничуть не уступающей тем, что применяют в живописи. Впрочем разнообразие оформления было на этой выставке лишь производным жанрового и тематического многообразия, несходства художественных вкусов и принципов. На ней были представлены портреты и пейзажи, репортажи и акты, жанровые снимки и натюрморты, фотосерии и экспериментальные композиции. Необыкновенная, подчас даже шокирующая зрителя широта жанрово-тематических решений заставляла искать для восприятия и художественной оценки экспонатов разные, всякий раз новые критерии. Авторы работ применяли несхожие «правила игры» в своих снимках, и только поняв их, проникнув в суть художественного замысла, можно было как-то попытаться оценить созданное. Скажем сразу: даже с учетом всех этих обстоятельств выставка получилась в творческом отношении неровной. Наряду с интересными, принципиально важными для развития сегодняшней фотографии работами на ней были представлены снимки попросту слабые, являющиеся повторением давно пройденного, нарушающие элементарные требования хорошего вкуса. Такие экспонаты способны всерьез дискредитировать творчески плодотворные тенденции. Очень легко, обратив внимание прежде всего на эти работы, недооценить значение экспозиции в целом. Нам хотелось бы, не забывая о неудачах (о некоторых из них будет сказано ниже), отметить то новое и важное для нашего фотоискусства, что было впервые заявлено в произведениях станковой и прикладной фотографии.

Первое, на что обращаешь внимание, — это глубинные связи, которые соединяют фотоискусство с тем, что происходит в изобразительных формах творчества. Мы уже привыкли к тому, что ученые-эстетики, составляя классификации, ставят фотоискусство рядом с живописью и графикой. Вошло в наш лексикон и даже дало жизнь специальным выставкам понятие «фотографика». Однако успевшая порядком наскучить своим однообразием фотографика, на наш взгляд, весьма поверхностно интерпретировала близость двух разновидностей изобразительного искусства. На этой выставке было немало работ, эксплуатирующих внешнюю графичность рисунка фотопроизведения. Но фотография обладает гораздо большим спектром изобразительных возможностей, роднящих ее с живописью и графикой. В частности, цвет в фотографии, как убедительно показывают многие экспонаты, производит художественное впечатление именно тогда, когда он не ограничивается достоверной передачей натуральной окраски предметов. Впрочем в прикладных целях, скажем, для географических, туристических плакатов вполне подойдут отличающиеся цветовой нейтральностью работы П. Балабанова или Д. Дебабова. Однако когда речь заходит о самоценности фотопейзажных работ, то обращают на себя внимание снимки, в которых, вопреки всем понятиям о натуральности, авторы, как и в живописном полотне, создают определенную цветовую доминанту. Таковы три снимка Б. Яковлева, способные сначала удивить, а затем убедить своим цветовым решением: «Красная площадь», «Зимний пейзаж», выполненный в откровенно синих тонах, а также кадр, в котором цветы, стоящие на подоконнике, становятся сознательным коррелятом неожиданно увиденной природы. Таковы и «Весеннее ненастье» В. Гиппенрейтера, где запоминается охра оттаявшей земли, и «Сена» И. Рубенчика, в которой вечернее освещение заставляет вспомнить колориты старой живописи.

Цветовые поиски участников выставки — самое наглядное, но далеко не единственное свидетельство плодотворных контактов фотографии с изобразительным искусством. Многое дает авторам их умение по-новому осмыслить пространственные отношения. В. Филонов, А. Супрун, Э. Спурис, Г. Кульюс строят свои решения на использовании эффектов пространства. Однако они во многом исходят из тех масштабных соотношений, которые рождены живописью: кажется, что взаимоположение предметов и людей в пространстве продиктовано не строгими законами оптики, а авторским воображением. Конечно, их работы сделаны фотокамерой, а не кистью или карандашом, тем не менее, если можно так сказать, это — фотографии не столько подсмотренные, сколько сочиненные, где пространство существует не в форме добросовестной фиксации натуры, но в воплощении авторского осмысления ее. Решение этих задач в разных жанрах и у разных авторов весьма несхоже. В пейзажах С. Пельше или А. Геринаса пространственные отношения переданы через чуть заметные тональные градации, то, что у живописцев носит название «воздушной перспективы». П. Ивченко, подобно старым мастерам, развертывает пространство в своей «Поляне» от плана к плану, применяя кулисное построение вглубь. У А. Стернина в «Мастере и Маргарите» тоже есть планы-кулисы, однако они призваны стать творческим аналогом образного мира булгаковской прозы — пространство здесь мыслится как свойство человеческой психологии. В. Луцкус представил целую серию фотоколлажей, в которых основная мысль автора воплощается именно в отказе от всех форм иллюзорного воссоздания пространства.

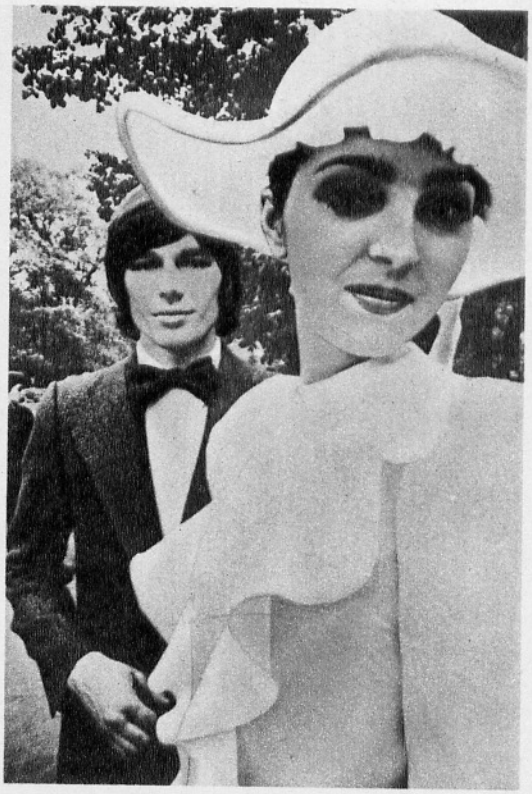
На выставке можно обнаружить немало градаций в решениях сходных с живописью задач. Думаю, всякий раз, когда фотоавторы берутся за пространственные или иные задачи и решают их по-своему, — они находятся на верном пути. Хуже, если фотограф выбирает те же (а не сходные) цели: тут уж нельзя избежать бесплодного подражания. Каждый посетитель выставки обнаружил разительное сходство «Вечернего этюда» А. Соколова с левитановскими мотивами. А парный портрет О. Маликова откровенно повторяет рембрандтовский «Автопортрет с Саскией»: не только поза, жесткое освещение, но даже кракелюры «под старую живопись» говорят об этом. Впрочем в упомянутой работе, как и в некоторых иных, ощущается авторская ирония, своего рода «игра», при которой содержание произведения легко может быть переинтонировано в зависимости от контекста, в котором оно будет функционировать. Прикладная, в особенности рекламная фотография, нередко обладает этой способностью проделать неожиданный прыжок от бессмыслицы к новому, неведомому ранее смыслу. То же самое можно сказать и о работах, которые носят явно экспериментальный характер: я имею в виду коллекции О. Малёванного, Б. Михайлова, А. Синицына. Они производят впечатление фотографических полуфабрикатов, ждущих своего окончательного применения в связи с какой-то более определенной, явственно выраженной творческой задачей. В них, кстати, часто нет законченности и стилистической цельности, необходимых для станкового произведения. Такие фотографические опусы, вероятно, необходимы для достижения определенного уровня мастерства, но целью творчества должно быть что-то более существенное.

Впрочем в прикладных работах, когда они сделаны хорошо, нередко обнаруживается красота, способная соперничать со станковыми произведениями. Таковы, например, — очевидно рекламного происхождения — превосходный женский портрет Б. Смелова и «Танец» Л. Бергольцева. Эти удачи свидетельствуют о том, что в фотографии, как и в музыке, не может быть «легких жанров», являющихся синонимом чего-то несовместимого с подлинным искусством. Водораздел здесь проходит, думается, не через темы и жанры, а через разные уровни мастерства, самостоятельность и подражание, хороший и плохой вкус. Выставка, кстати сказать, столкновением разнородного материала обнажила эту мысль.

Признаемся, что и в любезном нашему сердцу репортаже наряду с немногими интересными работами на выставке было немало произведений, откровенно построенных на сюжетном анекдотизме, повторяющих многократно использованные мотивы. Выставка сделала очевидным положение, которое все мы знаем, но редко применяем в качестве критерия: репортаж, как и любые формы подлинного творчества, должен нести на себе отпечаток личности автора.

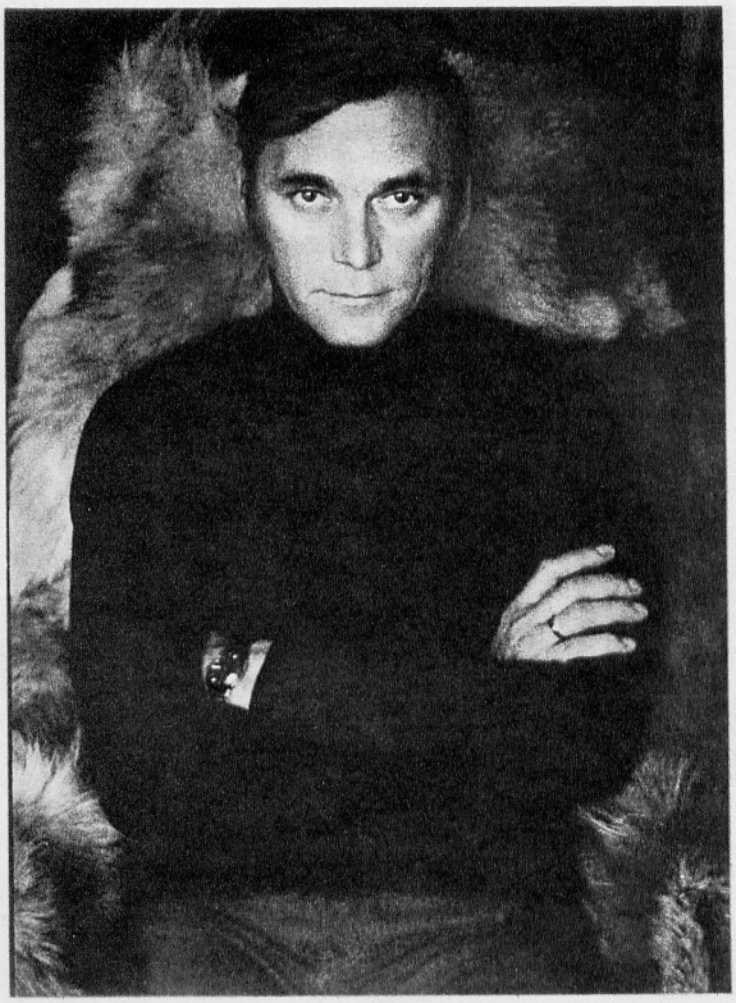
Резкая граница между хорошим и плохим проходит и в акте — жанре, который многие годы отсутствовал на наших выставках. Это обстоятельство, на мой взгляд, решающим образом сказалось на общей творческой культуре представленных про-

Э. КЯРЕМА МОЯ СЕСТРА КАТЯ



Б. СМЕЛОВ ЛИДИЯ

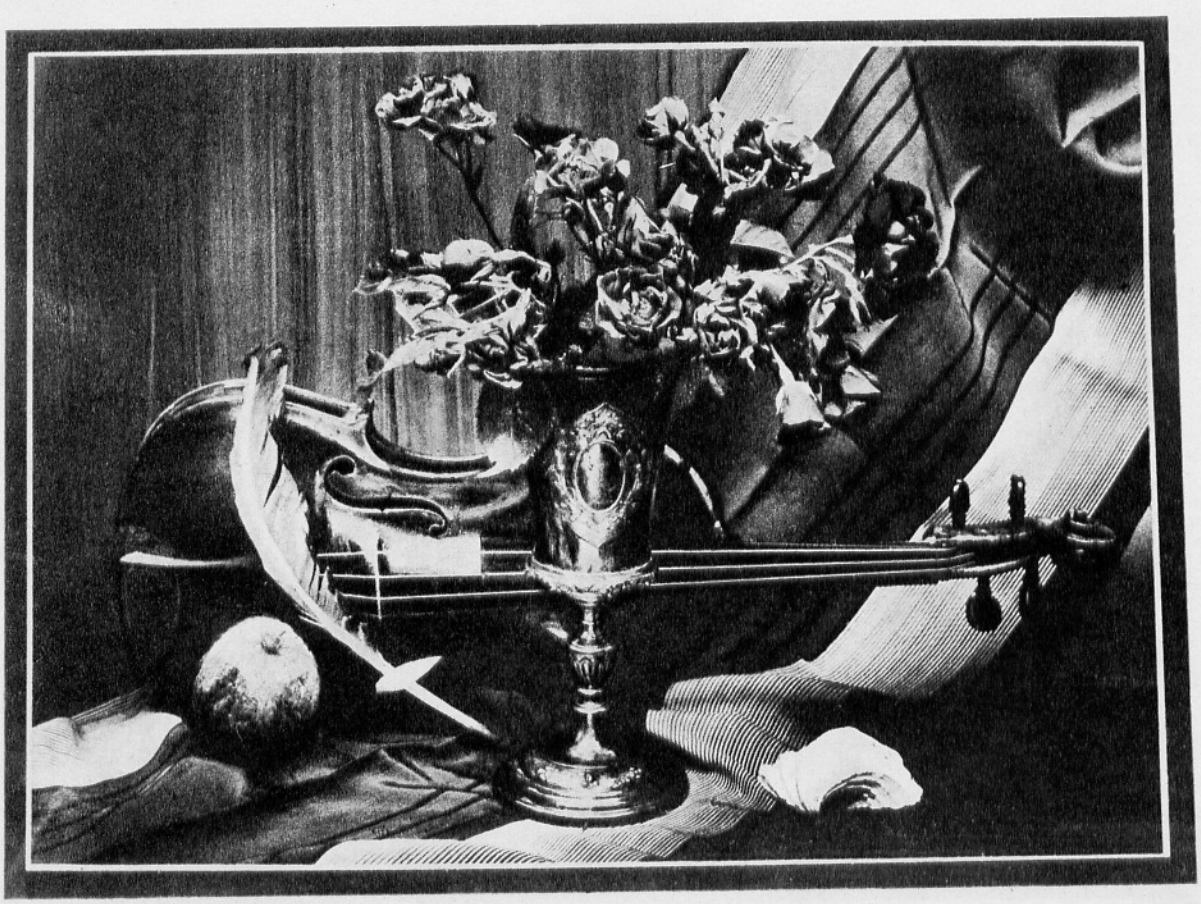
А. ГРАЩЕНКОВ КАРУСЕЛЬ



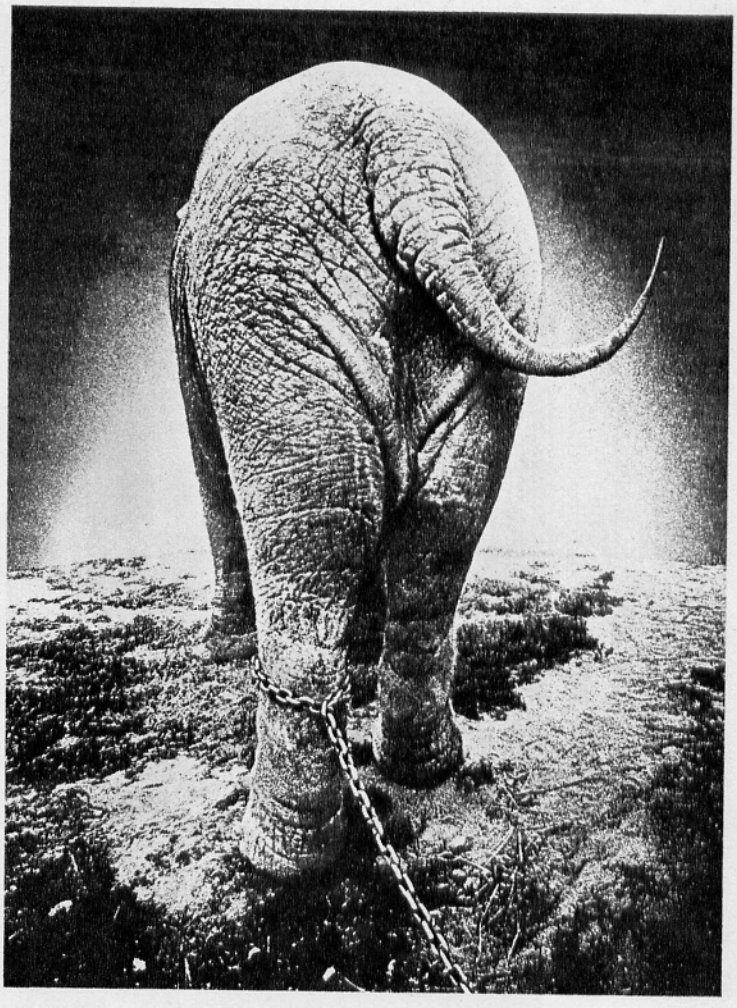
Л. УРИЦКАЯ КИНОРЕЖИССЕР ЭЛЕМ КЛИМОВ

Ю. ШВЕДОВ ПОДЪЕЗД № 1

Л. БАЛОДИС НАТЮРМОРТ

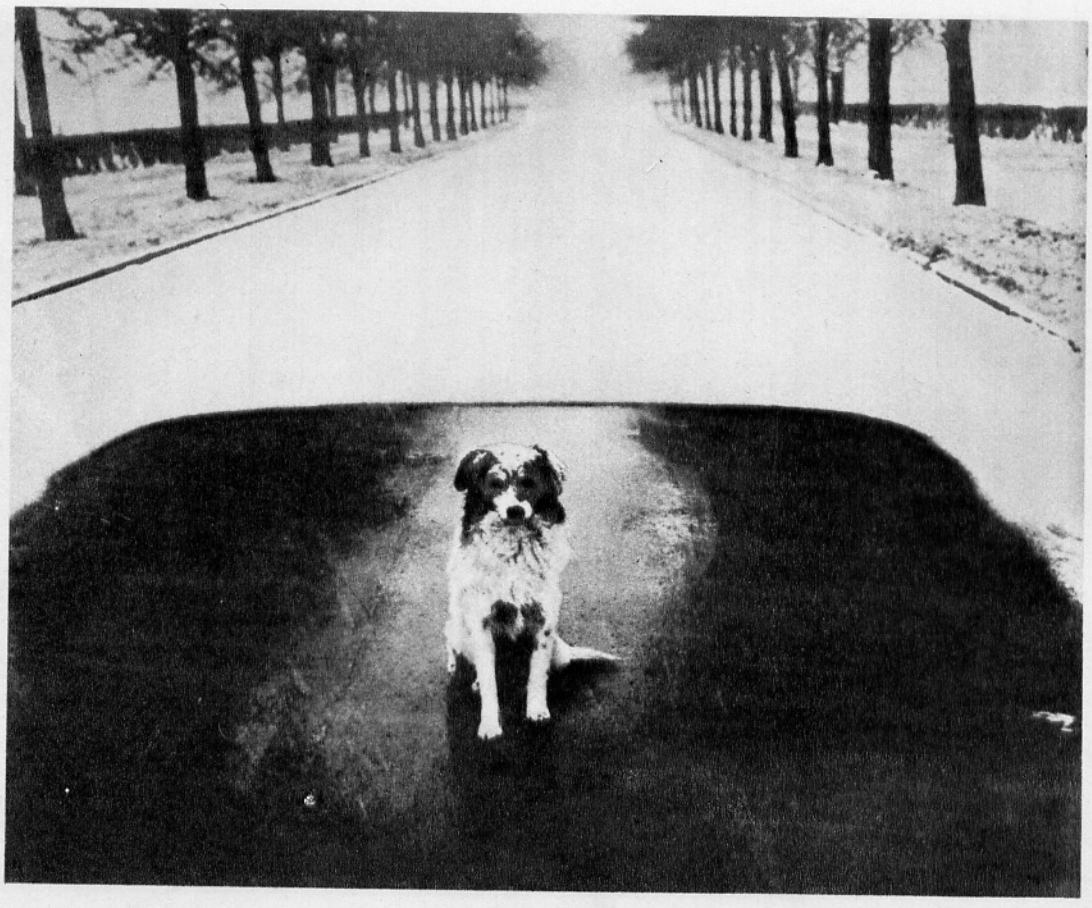


П. ТООМИНГ ТАНЕЦ ПОСЛЕ УЖИНА



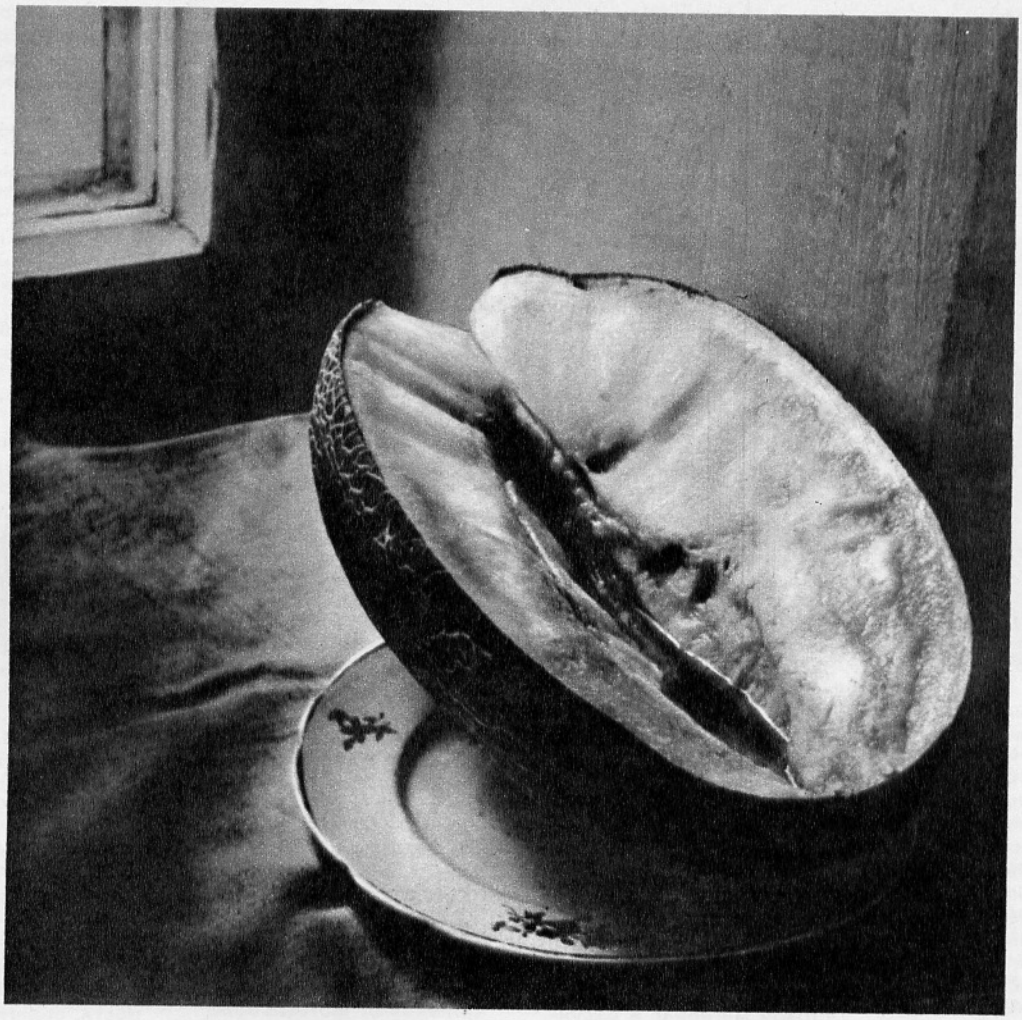
В. ФИЛОНОВ САМЫЙ СИЛЬНЫЙ

В. КРЕЧЕТ ТРУДНЫЕ ВРЕМЕНА



А. СУПРУН ТИШИНА

П. ИВЧЕНКО ПОЛЯНА



Г. ПИНХАСОВ НАТЮРМОРТ С ДЫНЕЙ

изведений. Многим фотографам, берущимся за создание актов, дело это кажется весьма немудреным, и такое отношение немедленно мстит поверхностностью решений. Красивость вместо красоты — это лишь первая стадия неудачи. Гораздо хуже, когда она переходит во вторую, когда торжествует дурной вкус, соседствующий с откровенной пошлостью. Попытка некоторых авторов «модернизировать» акт, соединив его с репортажем, выглядит неуклюже: окружающие бытовые детали приземляют композиции, лишают их одухотворенности и чистоты.

Удачнее других выступили в жанре акта представители прибалтийских республик. Серия актов Г. Бинде обращает на себя внимание высоким мастерством автора в воплощении женских образов.

Умение одухотворить натуру своим взглядом, способность выразить через нее мысль и чувство — особое свойство такого жанра фотографии, как натюрморт. С него, фактически, начинала светопись свою историю, однако в последние годы в связи с бурным развитием репортажа и других новейших форм творчества натюрморт пребывал, увы, в забвении. На рецензируемой выставке нас более всего, пожалуй, обрадовал натюрморт. Г. Пинхасов представил впечатляющую коллекцию натюрмортов: простые, односложные по своему предметному составу, они удивляют способностью автора так много извлечь из знакомых до банальности мотивов. Изысканные по форме, стилистически завершенные, они все пронизаны тонким лирическим настроением — будто едва слышная музыка звучит в них. Работы Б. Смелова противоположны по эмоциональной тональности — они романтически приподняты, бравурны. Если у одного автора главное внимание уделено рисунку предмета и его фактуре — будь то старый кофейник или разрезанная дыня, то для другого важнее всего найти соотношения между частями целого, выразить объединяющее их пластическое начало. При серьезном творческом различии оба они глубоко и своеобразно выражают облик предметов.

Если сравнить эти натюрморты с многими портретами, представленными на выставке, то может показаться, что жанры поменялись местами: люди нередко выглядят безжизненной моделью, служащей авторам для демонстрации технической изощренности или экстравагантной выдумки. Один впечатывает лицо в парадную дверь подъезда, другой сооружает над шляпой своей героини веер из... фотопленок, третий дает героине в руки ромашку и снимает ее на фоне поля из ромашек. Десятки, если не сотни, подобных же решений — всех не перечислить. Проще сказать о том немногом, что достойно интереса в жанре портрета.

Таковы произведения Л. Урицкой, в особенности портрет кинорежиссера Э. Климова. Сильная, уверенная рука (чуть не сказал — кисть, настолько богаты эти работы пластическими находками), четкое понимание автором своих художественных целей, умение обнаружить множество градаций черного тона — таковы качества этих снимков. Привлекают к себе и портреты В. Филонова. Используя «широкоугольник», фотограф умеет извлечь из него необходимый выразительный эффект. Глубоки, хотя и традиционны по форме портреты Г. Андреева.

Надо сказать, что рядом с претенциозными (или, что еще хуже, откровенно ориентирующимися на салонный тип красоты) портретами иных авторов достаточно уже знакомые решения портретных работ А. Рубашкина, В. Кречета, В. Руйковича производят хорошее впечатление.

Как видим, выставка весьма неоднородна по качеству составляющих ее экспонатов: наряду с первоклассными произведениями в ней немало вещей, обнаруживающих невысокий вкус их создателей. Но дело, думается, не в отдельных удачах или неудачах, когда речь идет о выставках, подобных этой. Значение экспозиции состоит в том, что она показывает творческие потенции, заключенные в разных областях современного фотоискусства. Помогает отделить зерна от плевел. Даже если первая выставка не увенчалась ожидавшимся успехом, то за ней, полагаю, последуют вторая, третья. И они, уверен, будут значительно лучше. Впрочем в их успехе будет немалая заслуга этой, первой.

Многомерность страны детства

Понятен интерес любителей фотоискусства к недавно выпущенному издательством «Планета» фотоальбому «Я — это я. Путешествие в страну детства». Это, в полном смысле слова, удивительная книга, достойно отметившая Международный год ребенка. В нее вошли работы, посвященные детям, — различным проявлениям их характеров, их играм, мечтам, забавам, их счастливой судьбе.

Фотосюжеты как бы дополняют друг друга, от снимка к снимку углубляют и развивают единую тему путешествия в самые сокровенные и волшебные уголки детства. Это впечатление усиливается тем, что кадры предстают не сами по себе, а в неразрывной слитности с текстом, с выразительными детскими рисунками, с удачно вмонтированными в книгу интервью с самими детьми.

Уже названия разделов настраивают нас на такое путешествие. «Весь мир — входящему», «Не жизнь, а сказка...», «Как стать самолетом?», «Бунт в колыбели», «Из-за чего слезы?», «Дошкольный труд», «Горькие конфеты», «Синяки в розовом детстве», «Детские вопросы» — эти заголовки воспринимаются как маршрутные указатели на полных чудес дорогах страны детства.

Обычно фотоальбомы предназначены для рассматривания. Свой фотоальбом авторы справедливо советуют «читать». И это не оговорка, не просто красное словцо. Книгу по-настоящему читаешь, всматриваясь в лица ребят, в снимки, полные поэзии, знакомишься с причудливыми детскими рисунками, каждый из которых подобен короткому рассказу. И, наконец, не без удовольствия и пользы читаешь сам текст: публицистично, с душевной теплотой, добрым настроением и раздумьем написаны вступления к разделам, занимательны и поучительны диалоги взрослых с малышами. Так складывается не просто фоторассказ о детях, но завязывается неспешный, доверительный, житейски интересный разговор о воспитании, об особенностях юной натуры.

Во всем этом значительная заслуга составителя книги Ивана Зюзюкина и ее художника Елены Садовниковой. Они сумели создать произведение, привлекающее композиционным и структурным единством. Им удалось гармонично сплавить фотографии, текстовой материал и рисунки. Продуман макет, оригинальны шрифтовые выделения, цветовые заставки. Словом, чувствуется, что и составитель, и художник, и весь редакторский коллектив вложили в издание не только мастерство, но и горячую любовь к детям.

Поучительна книга и в профессиональном отношении. Лучшие ее работы говорят о том, как надо снимать детей, добиваться простоты, естественности поведения, избегать позы, наигранных, фальшивых «сценок». Каждый кадр книги идет от богатства, полнокровности жизни, передает эту жизнь в динамике, в жанровом разнообразии. Специалисты знают: снимать детей не так просто, как порой думается. Тут легко сбиться на декоративность, уйти в любование, в слащавость. Только понимание детской натуры, детской психологии, умение самому на время стать жителем «страны детства» позволяют создавать самобытные, раскрывающие самую суть детской психологии кадры.

Конечно, внимательный читатель не обойдет стороной некоторые частные просчеты издания. Скажем, почему-то на снимках запечатлены преимущественно городские ребята. Да и в текстовом материале тема сельской жизни, сельского труда почти не затрагивается.

В альбоме очень много фотографий. Но установить, кто является автором каждой из них, — практически невозможно. Список семидесяти пяти авторов приведен в конце книги. Но сами фотографии оказались безымянными, обезличенными. А ведь каждая из них имеет свои стилевые особенности, свой почерк, характерные для индивидуального мастерства того или иного фоторепортера. Читателям это небезразлично.

Фотографии отбирались так, чтобы их можно было понимать и читать без слов. И все же иной раз сожалеешь, что под снимком нет оригинальной, афористичной подписи, которая помогла бы полнее воспринять настроение метко выхваченного из гущи детской жизни момента.

Но это все частности, не снижающие общего впечатления от фотоальбома. Закрывая книгу, хочется повторить ее заключительную фразу: «Пусть же детство никогда не кончается, всю жизнь идет рядышком, помогая нам не уставать в делах, не черстветь сердцем и до глубокой старости видеть мир свежо и молодо...».

Дм. ДАЖИН

«Я — это я. Путешествие в страну детства». Составитель и автор текста И. Зюзюкин, художник Е. Садовникова. М., «Планета», 1979.

«Острова в заливах»

«Все меньше окружающей природы, все больше окружающей среды», — с грустью констатирует поэт. Фотография с каждым годом все более активно выступает защитником природы. Неспроста сегодня темы, связанные с экологией, вошли в число первоочередных тем нашей фотопублицистики. А ведь еще несколько лет назад съемкой природы занимались исключительно фотохудожники, фотоанималисты, фотоохотники.

Вышедшая в 1978 году книга «Острова в заливах» принадлежит объективу и перу фотожурналиста Валентина Школьного. Издание рассказывает о Черноморском государственном заповеднике — одном из старейших на Украине (он существует более 50 лет).

В книге собрано более двухсот фотографий. Естественно, они представляют далеко не всех обитателей заповедника, общая площадь которого 64 тысячи гектаров. В предисловии к изданию доктор биологических наук председатель президиума республиканского Совета украинского Общества охраны природы М. Воинственский подчеркивает: «...В. Школьный не ставил перед собой задачи создать научное исследование многообразной жизни Черноморского заповедника. Это увлекательный фоторассказ влюбленного в природу человека...». Несомненна фотографическая ценность издания. Сыграли свою роль многолетняя практика В. Школьного в фотожурналистике, его высокое профессиональное мастерство. Большинство работ выходят за рамки чистой документальности, становятся явлением художественным. Текстовые зарисовки и новеллы говорят о том, что автор превосходно владеет пером.

Макет альбома подчас грешит изобразительными повторами, но в целом уровень издания (и работа художника, и полиграфическое исполнение) высок. «Острова в заливах» — книга преимущественно лирическая. Но агитационное ее воздействие не вызывает сомнений. Такие издания становятся весомым аргументом в деле защиты природы.

М. ЛЕОНТЬЕВ

В. Школьный. Острова в заливах (Фотокнига). Киев, изд-во «Мистецтво», 1978, 50000 экз.

Владимир Богатырев Пресс-фотоклуб — аспирантура для мастеров

Сегодня нас окружает поток вполне удовлетворительной, «кондиционной» фотопродукции, общий уровень которой несомненно вырос. Отчего же все явственнее слышна тревога? «Хороших фотографий мало», — говорят художники. «Мало классных профессионалов», — жалуются редакторы... Средним уровнем техники и ремесла большинство профессионально занимающихся фотографией в целом сегодня владеют. Молодежь, недавно пришедшая в фотографию, быстро осваивает не только фотоаппаратуру, но и приемы, которые «с кровью» были добыты их старшими товарищами. Посмотрите, в каком количестве появляются снимки со смелыми композициями («под Копосова»), подсмотренные («под Тарасевича»), с «шумом» («под Гаранина»).

В фотографии удачный прием значительно проще заимствовать, чем открывать самому. Предположим, начинающий фотожурналист получил необходимые навыки. Пристальное изучение периодики позволяет ему быть в курсе новейших веяний и моментально брать на вооружение все, что найдено его коллегами. Достаточно ли этих навыков? Стоит ли уповать здесь на самообразование, как это мы привыкли делать? Что, кроме фотографии, должен знать фотограф периодических изданий? Где можно научиться фотожурналистике? Где можно удовлетворить жажду знаний начинающих фотокорреспондентов? На эти вопросы я и стремился получить ответ в Киеве, где при местной организации Союза журналистов создан по примеру Москвы Институт журналистского мастерства. В прошлом году состоялся первый выпуск института, а сегодня около ста бильдредакторов и фотокорреспондентов учатся на факультете фотожурналистики.

В наших взаимоотношениях с различными видами искусства существует один парадокс. Никто обычно не спешит объявлять себя знатоком такого искусства, как музыка, не рискнет вслух заявить, что, мол, я отлично разбираюсь в музыке (здесь не идет, разумеется, речь о специалистах). Однако очень многие отважно заявляют, что в живописи или в кино чувствуют себя вполне уверенно, способны всегда заметить хорошую и отличить слабую работу. Дело, по-видимому, в иллюзорной доступности сюжета кинофильма, живописной, графичной или скульптурной композиции. От музыки никто не ждет прямых ассоциаций с жизнью — в кино же и в живописи вопрос: похоже или не похоже? — всегда сразу же встает перед неискушенным зрителем. И порой исчерпывает его ожидания. Вопрос, по сути, несложный. Поэтому каждый зритель убежден, что он разбирается в этом искусстве ничуть не хуже автора...

Кажется, та же история повторяется сегодня с фотографией. Подчас фотографию принимают за прямое зеркало действительности, и чаще всего не возникает даже предположения, что анализ фотографий требует особых навыков, особых знаний, а значит, и специальной подготовки.

В самом деле, не странно ли, что в наше время узких специализаций, когда успех в любой области может быть достигнут только максимальной концентрацией усилий и знаний, бильдредактирование, редактура фотографических изображений выполняется подчас на вполне дилетантском уровне? Сама профессия — бильдредактор — остается экзотической, редкой, и это при нашем развитии средств массовой информации! Нехватку специалистов стараются восполнить за счет смежных журналистских должностей, исполняя, по мере сил и возможностей, знания и вкуса, чужую роль.

Во многих изданиях — в тех, где фотографии почет и уважение — один из энтузиастов (художник, ответственный секретарь, а то и главный) берет на себя функции бильдредактора.

Я с благодарностью вспоминаю главного редактора харьковской молодежной газеты «Ленинская смена» Славу Гармаша: он создал в редакции очень благоприятные для фотографии условия, сам отбирал — и умел это делать — хорошие снимки, находил им достойное место в номере.

Вспоминаю ответственного секретаря журнала «Край рад», издающегося АПН для Польши, Леонида Коренева: он чутьем улавливал авторское решение и в двухтрех кадрах решал сложнейшие темы.

Художника журнала «Совьет Лайф» Николая Еремченко: он умел не только отбирать снимки, но, что, по-моему, важнее, давая задание на съемку, направлял мысль фотографа к наиболее точному решению темы.

Там же, где такого энтузиаста нет, бильдредакторское дело размывается по всем уровням редакционных должностей, там властвует стихия, вкусовщина и, как правило, отсутствует какая бы то ни было фотографическая культура. Две крайности свойственны фотоиллюстрациям в подобных изданиях. На одном полюсе — так называемый «железобетон» (тот, который «нужен»). На другом — бессодержательные фотографические «штучки» (но «красивые»). И характерно: именно там, где в традициях «железобетон», чаще всего прописаны и «фотоштучки».

Роль бильдредактора в газете ответственна. Он не только определяет фотографическую культуру каждого отдельного номера. Ему нужно быть и воспитателем редакционных фотографов, авторского актива. Он — наставник молодых фотографических кадров. При бильдредакторе-профессионале и фотографы отличаются профессиональным подходом к делу. Но можно смело сказать, что малоквалифицированный, безынициативный бильдредактор не только «выдает», как правило, аморфное, неинтересное оформление — он не способен найти и раскрыть фотографический талант. А то и еще хуже — может его погасить...

Вот почему так важен опыт киевлян, где занялись подготовкой бильдредакторов всерьез. Деканат Киевского института журналистского мастерства и активисты института — а здесь цвет украинской журналистики — остро чувствуют пульс времени. Они понимают, что дать образование фотографам — полдела. В институт принята группа фоторедакторов, они вместе с фотографами проходят те же науки, посещают те же занятия, слушают те же лекции. Здесь, кажется, начинает развиваться то необходимое чувство локтя, создаются творческие «тандемы» фотограф—редактор, которые, как доказала практика, более всего способствуют появлению серьезных, глубоко и интересно продуманных фотожурналистских работ.

— И что важно, — рассказывает заместитель декана факультета фотожурналистики Валерий Зелинский, главный художник журнала «Перец», — это сотрудничество-обучение институт решил продлить и за стенами фотофакультета. Когда в прошлом году закончился двухгодичный курс, к нам обратилась группа выпускников. Мы, говорят, не хотим бросать учебу, оставьте нас хоть на второй год! На второй год, конечно, никто не остался: группа лучших выпускников вместе с деканатом выступила инициатором создания новой в нашей стране формы повышения мастерства фотожурналистов, следующей ступени за институтом — нечто вроде аспирантуры. Был устроен конкурс; 35 фотокорреспондентов, художников (выполняющих в журналах, по сути, роль бильдредакторов) вошли в Пресс-фотоклуб.

Прошел год работы и, может быть, рано подводить итоги, но некоторые выводы сделать можно. Члены клуба прослушали серию лекций о мировой журналистике, встретились с ведущими мастерами. На занятиях шел подробный анализ работы бильдредакторов и фотожурналистов, состоялись выездные заседания-диспуты на предприятиях города. Пресс-фотоклуб явственно активизировал творческую жизнь журналистов — здесь стали традицией регулярные творческие самоотчеты членов клуба, организуются тематические и авторские выставки.

Совместные занятия фотографов и бильдредакторов продолжаются и здесь. Но уже на ином уровне — на общей образовательной и, что еще более важно, на общей практической платформе. Репортеры показывают свои последние удачи, а бильдредакторы отбирают их порой прямо в очередной номер своей газеты или журнала.

Опыт Пресс-фотоклуба показывает: рост творческой личности невозможен без постоянного обмена мнениями, взаимного обогащения информацией, обмена поисками и находками в журналистской работе. Наверно, есть свои проблемы в работе киевского Пресс-фотоклуба, но идеи и возможности, заложенные в нем, многообещающи. Не стоит ли организовать подобные клубы при других существующих ныне институтах журналистского мастерства? Несомненно, это принесет много пользы.

Борис Климов **В объективе — Земля**

Кандидат технических наук

Фотография, возможно, как ни одно другое изобразительное средство, характеризуется многообразием сфер использования. Трудно назвать такие аспекты человеческой деятельности, где она не нашла бы применения. Постоянно расширяющиеся области исследований используют фотографию как инструмент познания. Съемки с космических кораблей, лунных и межпланетных станций неоднократно подтверждали широкие возможности фотографических методов. Значимость их в космических программах возрастает. Требуются новые системы и способы фотографирования, постоянно модернизируются существующие.

Одним из средств получения фотоизображения со спутника с целью изучения природных ресурсов Земли является автоматическое оптико-механическое сканирующее устройство. Принцип его работы представлен в виде схемы на рис. 1. Отраженный от земной поверхности световой поток попадает на зеркало **1**, которое при съемке качается (сканирует) в плоскости, перпендикулярной плоскости полета спутника, и по мере движения спутника по орбите передает изображение всей полосы съемки. Сканирующее зеркало направляет световой поток, несущий информацию, через объектив **2**, диафрагму **4** и собирательную линзу **5** на светоприемник **6**.

При спектрозональной съемке вводится интерференционный фильтр **3**, который пропускает часть светового потока с определенной длиной волны и направляет его на светоприемник. Другая же часть светового потока через диафрагму **4′** и собирательную линзу **5′** попадает на интерференционный фильтр **3′**, который делит поток еще раз и в соответствии с длиной волны направляет на свой светоприемник **6′** и **6″**.

Таким образом формируется фотоизображение во всех трех спектральных каналах. При этом они работают в узкой зоне спектра видимого диапазона волн. При необходимости можно увеличить количество каналов.

Такой многоспектральный способ получения нескольких фотоизображений в узких спектральных зонах основан на различии в характере и интенсивности излучения земных образований (рис. 2).

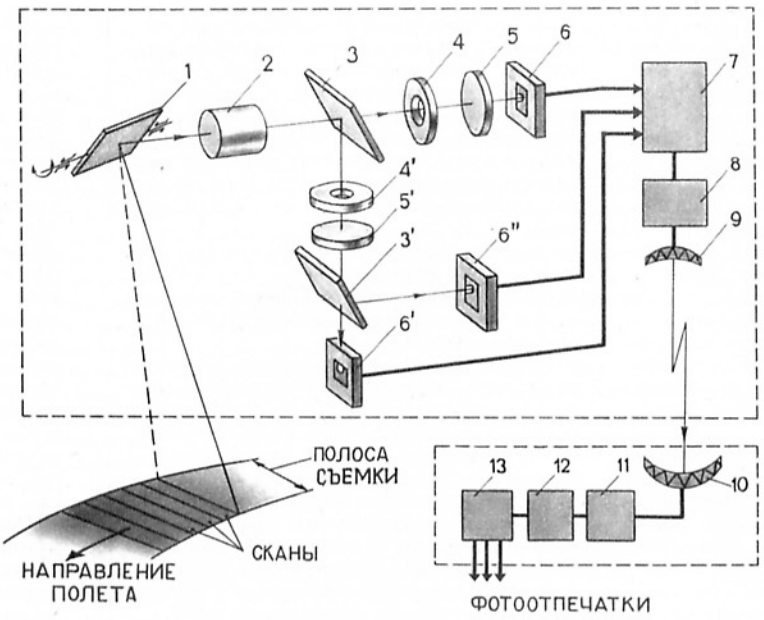


РИС. 1

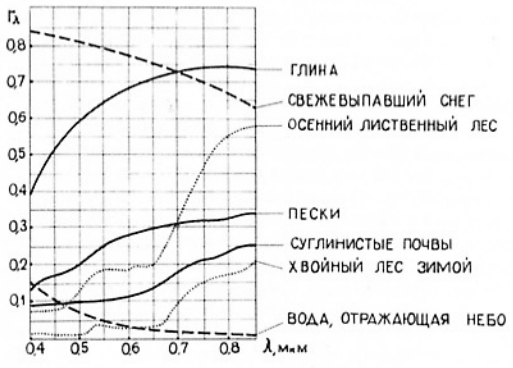


РИС. 2

Световой поток, превращенный светоприемником в электрический сигнал, усиливается и преобразуется в усилителе-преобразователе **7** в сигнал, удобный для передачи, после чего поступает в радиопередатчик **8** и излучается антенной **9** спутника в направлении наземной приемной станции **10**. Принятый сигнал преобразуется в видеосигнал, усиливается блоком **11** и поступает на фоторегистратор **12**, который обеспечивает формирование негатива. После химической обработки **13** получается отпечаток.

Сочетание различных видов съемки — таких как многозональные и цветные в естественных и синтезированных цветах — значительно расширяет границы применения космических фотоизображений. Синтезированное цветовое изображение района Каспийского моря, полученное из нескольких узкоспектральных черно-белых снимков, имеет различные оттенки и интенсивность окраски, характеризующие степень излучательной способности земных образований, подчеркивает особенность их строения и физико-химического состава.

Полученные таким образом фотографии дают богатый материал для широкого круга специалистов. Геологов интересует возможность выявить крупные геологические структуры, их положение и связь между собой. Такая особенность космического снимка дает представление о глубинной структуре Земли на несколько сотен и даже тысяч метров. За последние годы при исследовании космических снимков геологи обнаружили большое число кольцевых структур. Их изучение позволяет по-новому, более эффективно подойти к решению проблемы поиска полезных ископаемых.

Космические снимки с большим успехом используют специалисты и других областей народного хозяйства. Например, с помощью оптико-механического сканирующего устройства были получены снимки лесного массива, который представлен на них в виде общего тона темно-серого цвета. На его фоне отчетливо видны светло-серые шлейфы дыма от нескольких обширных очагов лесных пожаров. В момент съемки все дымовые шлейфы направлены по ветру. На вершине конуса дымового шлейфа, то есть в том месте, откуда идет фронт огня, хорошо заметно темное пятно выгоревшего леса. Осуществляя регулярную съемку, специалисты определяют многие необходимые характеристики пожара и оперативно принимают необходимые меры для его ликвидации, например тушение искусственно вызванным дождем. Дождевая облачность также обнаруживается со спутника. Определяются направление, скорость ее движения и водозапас. В момент ее прохождения над пожаром искусственно вызываются обильные осадки. Участок Северного морского пути. Острова покрыты снегом и льдом. Море с западной стороны свободно ото льда, с востока наблюдается сплошной ледяной покров. Однако у берегов уже хорошо заметны большие полыньи и разводья. Анализ таких изображений дает важный материал для определения ледовой обстановки на Северном морском пути.

Конечно, этим далеко не ограничивается все разнообразие научных методов и технических средств, применяемых для исследования состояния и природных ресурсов Земли с помощью фотографии из космоса. Создаются новые системы и аппаратура, а использование электронно-вычислительных машин постоянно расширяет возможности применения видеоинформации.

Владимир Анцев **Демонстрирует «Карл Цейс Йена»**

Этот знак фирмы известен во всем мире.

С большим и заслуженным успехом осенью этого года прошла в Москве выставка народного предприятия «Карл Цейс Йена». Знаменательно, что это самая большая из всех когда-либо организованных выставок народного предприятия была открыта в канун 30-й годовщины Германской Демократической Республики. В зале на площади в 1500 квадратных метров представлено около 200 экспонатов высокоточных приборов.

Посетители выставки могли ознакомиться с космической техникой, геодезическими, астрономическими и контрольно-измерительными приборами, оборудованием для прецизионной литографии в микроэлектронике, с микроскопами, лазерной техникой и техникой микрофильмирования, медицинскими приборами, с техническим, лабораторным и оптическим стеклом. Таков неполный перечень всех 18 главных групп изделий, выпускаемых комбинатом «Карл Цейс Йена».

Комбинат, возродившийся из руин и пепла войны, стал ведущим предприятием ГДР в области научного приборостроения.

Высококачественная и надежная аппаратура фирмы хорошо знакома советским фотолюбителям и специалистам в различных отраслях народного хозяйства.

Комбинат объединяет 20 предприятий, на которых работает 44 тысячи трудящихся. 4000 сотрудников научно-исследовательского центра проводят исследования в области оптики, механики и электроники. Заводы народного предприятия расположены в различных городах ГДР. Фирма непосредственно сотрудничает с 23 организациями нашей страны, проводит разработку научно-технических тем с ЧССР, ВНР, ПНР и другими странами СЭВ.

80 процентов продукции комбината экспортируется более чем в 100 стран.

Конечно, в небольшой статье невозможно рассказать даже об основных экспонатах выставки. Мы познакомим наших читателей с новинками экспозиции.

Комплекс космической техники представлен модификацией многозональной камеры «MKF-6» — самолетным вариантом для аэрофотосъемки — камерой «MKF-6M», многозональным проектором «MSP-4C» и прецизионным копировальным аппаратом «PKA». Наши читатели уже знакомы с многозональной аппаратурой «MKF-6» и «MSP-4» *. Эта аппаратура, созданная в сотрудничестве учеными двух стран, предназначена для самого широкого круга исследователей: геологов, картографов, специалистов сельского хозяйства, лесоводов, специалистов в области охраны окружающей среды. Появление этого комплекса было и остается поистине сенсационным.

Характеризуя возможности фотографирования из космоса, космонавт В. В. Аксенов сказал: «В течение пяти минут с помощью многозональной фотокамеры «MKF-6» можно получить фотоснимки, для которых при аэрофотосъемках необходимо 2 года, а геологической экспедиции — 80 лет». Это и понятно — ведь на кадре размером 50×80 мм («MKF-6») фиксируется территория 115×165 км. Шесть объективов «Пинатар» 4/125 с угловым полем зрения 38°, разрешающей силой 160 лин/мм и параллельно отъюстированными оптическими осями камеры «MKF-6M» позволяют получить исключительно качественные изображения. Благодаря узкополосному металлизированному интерференционному светофильтру на каждом объективе получают 4 негатива в видимой зоне спектра и 2 — в инфракрасной.

Различные скорости работы затворов камеры: 1/150; 1/100; 1/75; 1/50; 1/30; 1/25 и 1/18 с, высокая их синхронность обеспечивают идентичность снимков.

Шесть автономных кассет заряжаются 70-мм роликовой пленкой от 120 до 240 м. Питание камеры осуществляется напряжением 27 В, потребляемая мощность 100 Вт.

Для анализа мультизональных черно-белых снимков был разработан четырехканальный синтезирующий проектор «MSP-4C». В этом проекторе относительные различия оптических плотностей снимка преобразуются в цветосинтезированные изображения. Посетители выставки наблюдали, как введением изображений из различных каналов через цветные светофильтры на экране проектора один и тот же снимок преобразовывался, менял свой цвет, и каждое изображение несло свою определенную информацию.

Впервые на этой выставке был продемонстрирован копировальный аппарат «PKA», предназначенный для получения копий с оригинальных спектрозональных пленок. Прибор оснащен вычислительным устройством, телетайпом, экраном для визуальной оценки и выбора деталей изображения. Копирование проводится в параллельном пучке света, весь процесс копирования полностью автоматизирован.

«EOT-спорт» — новая разработка «Карл Цейс Йена» для Олимпийских игр 1980 года также была представлена впервые. Это полностью автоматический прибор, предназначенный для измерения дальности метания (диск, копье, молот). В течение шести секунд прибор определяет угол и расстояние метания с точностью ±1 см и показания этого измерения передаются на электронное световое табло стадиона.

В числе других экспонатов был показан нивелир «NI-002», предназначенный для топографической моторизованной съемки.

Микрофильмирование представлено известными у нас в стране приборами «Документатор», 16- и 35-мм фотокамерами для роликовой пленки, приборами для чтения микрофильмов.

На стенде астрономических приборов экспонировался любительский зеркальный телескоп. Надо сказать, что «Карл Цейс Йена» выпускает самые разнообразные высокоточные телескопы с диаметром зеркала до двух метров.

Сотрудники выставки любезно предоставили нам краткую информацию о новой серии фотообъективов «Практикар». Все объективы этой серии обладают многослойным просветляющим покрытием «MC», более компактны и комфортны. Все надписи и гравировки выполнены светящимися красками. Эта серия характеризуется автоматической установкой диафрагмы с фиксацией даже на половинных значениях, электрической передачей значений диафрагмы в фотоаппаратах и прекрасным ахроматизмом. Фотообъективы предназначены для аппаратов типа «Практика-В». Линейка объективов от 1 : 2,8/20 до 1 : 4/300.

У выставочных стендов мы встретились с научным руководителем выставки доктором Гертом Нобилингом и попросили его прокомментировать представленную экспозицию приборов.

— Народное предприятие «Карл Цейс Йена», — сказал тов. Нобилинг, — имеет тесные связи с фотографией в большом диапазоне: от астрономической фотографии, многозональной техники, аэрофотометрических камер и микроскопов до фотообъективов для любителей и профессиональных фотографов. Самые лучшие объективы, которые мы производим, установлены в многозональной камере зондирования Земли, и для нас большая радость продемонстрировать как посетителям, так и фотолюбителям доказательство наших достижений. Все фотографии, представленные на выставке, были отсняты и зарегистрированы приборами «Карл Цейс Йена». Нам особенно приятно было провести эту выставку в Москве в год 30-летия ГДР.

* См. «Советское фото», 1977, № 7.

Николай Халдин **Объемная экранная фотография**

4. Съемка с увеличенным базисом

Увеличенный базис создает впечатление кажущегося приближения и уменьшения размеров предметов, уменьшенный — наоборот, их удаления и увеличения. Другими словами, если съемочный базис отличается от нормального, то геометрия реконструированного пространства стереокартины существенно отличается от реального зрительного восприятия.

Рассмотрим рис. 1.

Для наглядности три шара сняты одними и теми же объективами. Средний шар **Ч** диаметром Д сфотографирован с нормальным стереобазисом Б=65 мм. Диаметры двух других шаров — дальнего 2Д и ближнего 1/2Д. Стереобазисы соответственно равны 2Б и 1/2Б, а расстояния — 2Н и 1/2Н. На стереокадрах шары будут видны под равными углами и их изображения по величине окажутся одинаковыми. Заложив каждую пару кадров в рамку и рассматривая их в стереоскоп, зритель увидит три шара, расположенных на одинаковом расстоянии и одинаковых по размеру. Правильное впечатление будет только от среднего шара **Ч**, снятого с нормальным базисом Б=65 мм, когда геометрия по сравнению с натурой не искажена. Дальний, большой шар **З**, снятый с 2Б=130 мм, будет казаться приближенным и вдвое меньше, чем есть на самом деле, но с рельефом более детализированным, а ближний, малый шар **К**, снятый с 1/2Б=32,5 мм, будет казаться вдвое больше и удаленным, но с менее четким рельефом. Итак, чем больше будут отличаться съемочные базисы от нормального, тем сильнее будет искажаться впечатление от снятого сюжета.

Однако в специальной стереосъемке увеличенные стереобазисы широко применяются в сочетании с объективами с различным фокусным расстоянием. Например, туристы, альпинисты, геологи применяют увеличенные базисы и длиннофокусную оптику для съемок и исследования удаленных и труднодоступных горных склонов. Снятые таким образом стереопары несут необходимую познавательную информацию, несмотря на то, что стереоизображения следует воспринимать с учетом изменения масштабности. Выбор стереобазиса ничем не ограничен. Но из-за больших расстояний и «дымки» цветовая гамма бедна. Рельеф же можно изучить гораздо подробнее, чем с помощью бинокля или стереотрубы. Кроме того, зафиксированную ситуацию можно наблюдать в любое время и многократно, а, если это будет необходимо, даже измерить параметры снятого объекта.

В соответствии с основным положением стереофотографии $\angle \alpha \leqslant 70'$ при увеличении съемочного базиса граница переднего плана удаляется от камеры и меняется величина зоны хорошего стереоэффекта, как это видно из таблицы 1 (для объекта с «бесконечностью»).

При съемке стереопар длиннофокусными объективами необходимо обеспечить глубину резкости от переднего плана и до бесконечности. Увеличенный базис съемки обычно требует фотоаппарата с хорошим видоискателем, который позволит получить оба полукадра будущей стереопары идентичными, избежать взаимных перекосов и вертикальных смещений изображений относительно друг друга.

5. Съемка крупным планом

При съемке сюжетов с «бесконечностью» стереокамерой с нормальным стереобазисом следует помнить о том, что в зону съемки не должны попадать предметы, расстояние до которых меньше, чем 3 м, а зона резкости — от 3 м до бесконечности.

Съемку объектов, расположенных на более близком расстоянии от аппарата, можно вести той же камерой, но с применением клиновых насадок на объективы и при этом контролировать выполнение основного положения стереофотографии $\angle \alpha \leqslant 70'$.

В таблице 2 приведены данные допустимой протяженности снимаемого объекта, когда передний план расположен ближе трех метров.

Клиновая насадка представляет собой общую оправу на оба объектива, оснащенную призмами с малым углом при вершине. Передний план при этом может находиться на расстоянии 1 м. Клиновую насадку приходится применять потому, что без нее по краям кадров появляются зоны изображения снимаемого пространства, которые отсутствуют на парном кадре. Эти зоны увеличиваются по мере уменьшения расстояния до переднего плана и создают помехи при демонстрации стереоизображения.

Съемку крупным планом неподвижных объектов обычно ведут фотоаппаратом с двух позиций, применяя специальные приспособления. Простейшее устройство представляет собой линейку, установленную на штативе, по которой можно передвигать каретку с фотоаппаратом. Сняв первый кадр, камеру перемещают на величину нормального базиса для съемки второго кадра.

В этом случае при монтаже стереопары используют только соответствующие части кадра 24×36 мм и получают полноценный стереокадр размером 24×30 мм. Это одно из преимуществ принятого нормального стереокадра шириной в 30 мм.

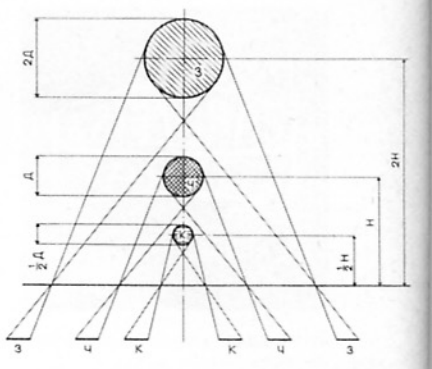


РИС. 1.

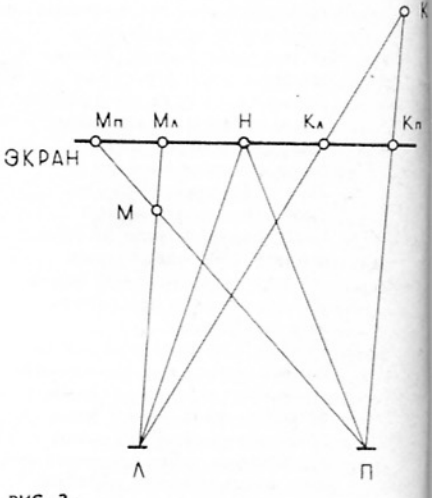


РИС. 2.

6. Предэкранное и заэкранное пространство

При проекции стереоизображения на экран в его плоскости видны только те точки объекта, сопряженные изображения которых от правого и левого стереокадра совмещены. Остальное видимое изображение объемно-пространственной картины размещено за экраном или перед ним. Если сопряженные точки двух изображений стереопары проецируются на экран с положительным параллаксом, то есть точка от левого изображения находится слева от точки правого изображения, то зритель видит ее в заэкранном пространстве (точка **К** на рис. 2). При обратном расположении на экране изображения сопряженных точек с отрицательным параллаксом точка выходит в предэкранное пространство (точка **М** на рис. 2). Таким образом, сопряженные точки лишь одного какого-либо плана снятого стереообъекта могут быть совмещены на экране, все остальные точки изображения будут про-

ТАБЛИЦА 1

Базис съемки, см	Расстояние до переднего плана, м	Хороший стереоэффект до . . . . м	Удовлетворительный стереоэффект до . . . . м
3,5	1,7	6	12
6,5	3,2	11	22
10	5	17	35
20	10	33	70
50	25	85	170
100	50	170	350
500	250	850	1700
1000	500	1700	3500

ТАБЛИЦА 2

Для съемочного базиса Б=65 мм	
Расстояние до ближнего плана, м	Предельно допустимая глубина снимаемого пространства, м
3,0	50
2,8	20
2,5	9
2,2	5
2,0	3,5
1,8	2,3
1,5	1,4
1,2	0,7
1,0	0,45
0,8	0,27
0,6	0,14
0,5	0,09
0,4	0,06

Начало см. «СФ», 1979, № 10.

ецироваться на экран с положительным или отрицательным параллаксом и тем большим, чем дальше находится данная деталь сюжета от совмещенного с экраном плана.

В стереопроекторе с помощью механизма горизонтального совмещения можно несколько перемещать видимую стереоскопическую модель в предэкранном пространстве. Хороший эффект в предэкранном пространстве возникает от стереопар, снятых с крупным передним планом. Раздвижение изображений на экране, то есть увеличение положительного параллакса, создает иллюзию удаления стереомодели в заэкранное пространство. Следует иметь в виду, что физиологические законы зрения и восприятия границ стереоскопического ви́дения не позволяют воспроизвести полную геометрическую глубину пространства как далеких, так и очень близких планов. Например, дальняя граница стереоскопического ви́дения при нормальном базисе Б=65 мм не превышает 30—50 м. Поскольку при демонстрации стереоизображений законы геометрической оптики сильно корректируются психофизиологическими особенностями человеческого зрения, рекомендации по съемке художественных стереопар следует давать с большой осторожностью; впечатление зависит как от самого сюжета, его освещения, цвета, так и от вкуса и мастерства фотографа.

ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ

Как можно восстановить негативы, пожелтевшие с течением времени? Как обработать очень плотный цветной диапозитив, чтобы с него можно было напечатать черно-белый негатив?

А. Тронин, Ижевск

Попытка восстановления старых пожелтевших негативов связана с опасностью их порчи, так как размачивание может привести к отслоению эмульсии. Попробуйте сделать дубль-негативы в масштабе 1 : 1 на позитивной пленке и проявить ее по методу обращения. Способов ослабления цветных диапозитивов, не приводящих к их порче, к сожалению, не существует. При съемке слайдов необходимо точно определять выдержку и выдерживать режим обработки.

Консультант
А. ШЕКЛЕИН

Павел Ивченко **Настройка фокусировки зеркальных камер**

Рассматривая первые кадры, полученные с помощью новой зеркальной камеры, мы иногда замечаем, что зона резкости на снимках не совпадает с тем, что мы наблюдаем через видоискатель. Иногда в таких случаях следует безапелляционный вывод: плохая оптика, «ватный» объектив. Чаще грех берут на себя: неточная фокусировка, надо быть аккуратнее. Но результаты последующей работы выявляют закономерность: зона резкости в большинстве кадров смещена в одну и ту же сторону — либо постоянно находится за плоскостью наводки, либо перед ней. Самые большие огорчения доставляет чрезмерная четкость задних планов, когда реальная зона резкости смещается дальше требуемой.

Принцип фокусировочной системы зеркальных камер основан на совпадении зон резкости, отображаемой в видоискателе и полученной на пленке. Однако это обеспечивается не только конструкцией зеркально-фокусировочного тракта, но и точностью взаимного расположения основных его элементов: зеркала, фокусировочного (матового) стекла, объектива и плоскости пленки.

Собранные из весьма точных деталей многоэлементные системы все же требуют тщательной окончательной регулировки. Оказывается, даже ведущие фирмы по производству аппаратуры идут на определенные упрощения этого трудоемкого этапа работы. Допуски на окончательную регулировку точности фокусирования определяются в пределах минимальных глубин резкости штатных объективов *.

На рис. 1 схематически представлен принцип фокусирования в зеркальной камере. Фокусировка по всему полю видоискателя будет идеальной в случае полной идентичности расположения плоскости пленки и матового стекла относительно зеркала, то есть зеркало — биссектриса угла, образованного этими плоскостями. Отрезки l_3 и l_3'; l_2 и l_2'; l_1 и l_1' соответственно равны. Ось объектива перпендикулярна плоскости пленки 3. Пленка и матовое стекло 2 абсолютно плоски, а высота микропирамид микрорастра пренебрежимо мала.

Естественно, что все это выполнимо с отклонениями, определяемыми допусками на изготовление. Деформация же пленки в кадровом окне вносит дополнительные трудности при настройке.

Что будет происходить, если, например, нижний край зеркала 1 приподнять вверх? Уменьшится размер l_3, а l'_3 увеличится (соответственно изменятся и остальные размеры), и при фокусировании через

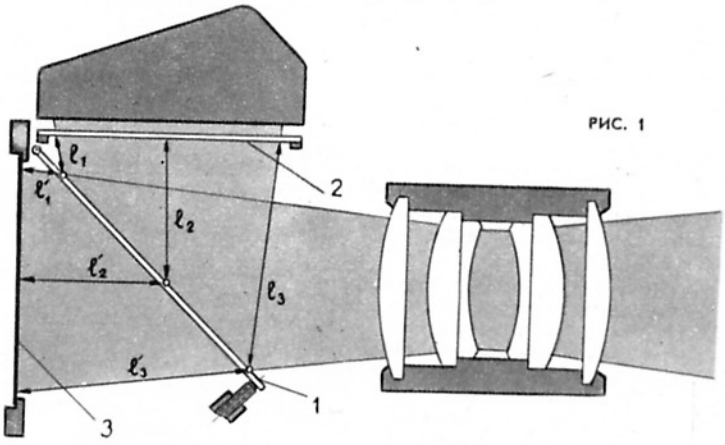


РИС. 1

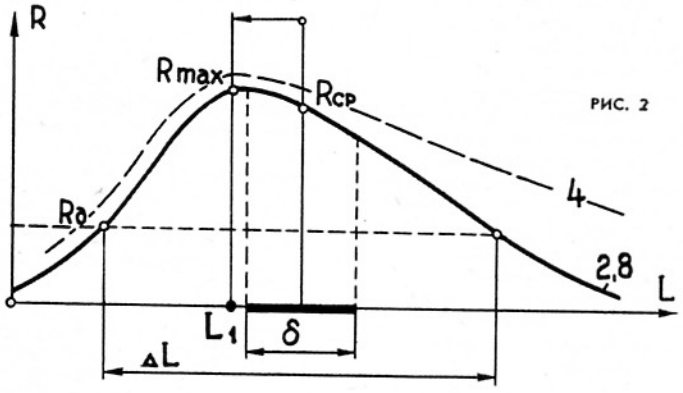


РИС. 2

ФОТО 1

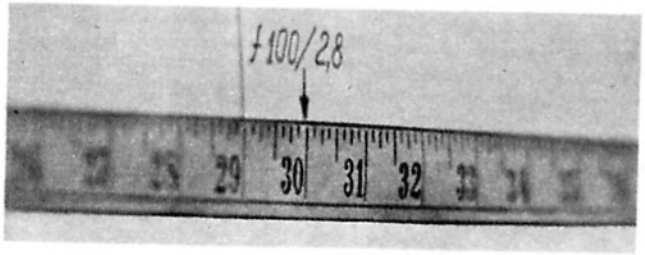
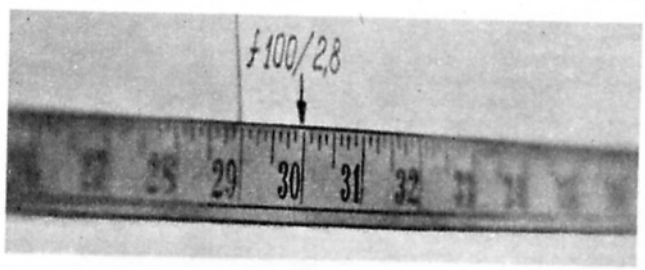


ФОТО 2



* Отмечены случаи неточной установки фокусировочных стекол и у высококлассных камер: «Хассельблад» и «Роллейфлекс SLX» до 0,3 мм (!), «Канон» на 0,1 мм.

видоискатель объектив придется выдвинуть вперед. Зона фокусировки сместится в ближнюю сторону.
И наоборот, если зеркало опущено, при фокусировании объектив ввинтится внутрь и отодвинет отображаемую на пленке реальную зону резкости вдаль. Следует ли из этого, что настройку фокусировки можно производить регулировкой зеркала? Да, но в небольших пределах, так как легко добиться равенства в средней зоне ($l_2 = l_2'$). Но значительная подвижка зеркала вызовет неравенство l_3 и l'_3, и фокусировка по верхней части поля видоискателя станет неверной.
Строго говоря, регулировка зеркала имеет целью установку его в положение биссектрисы угла, образуемого плоскостями пленки и матового стекла *. Изменением высоты положения матового стекла можно добиться окончательного равенства соответствующих отрезков.
Фиксатор зеркала в нижнем положении обычно допускает регулировку винтом у «Зенита» или овальной шайбой у «Практики».
Регулировка высоты матового стекла в различных моделях неодинаково удобна. В камерах со съемной призмой или шахтой она проста: у «Пентакона» — три опорных винта, у «Салюта» и «Канона F1» — отдельные прокладки, у «Ролейфлекса SLX» — подпружиненная рамка с фокусировочным стеклом и четырьмя нажимными винтами, не требующая при настройке никакой дополнительной разборки. В камерах с несъемным видоискателем регулировка матового стекла требует разборки и снятия верхней крышки. Часто матовое стекло сблокировано вместе с пентапризмой и крепится шестью винтами: одна тройка является опорно-регулировочной, другая — крепящей.
Ранее считалось, что точность наводки достаточна, если разбалансировка, приведенная к шкале штатного объектива, находится в пределах ±1,5—2 мм. Величина погрешности установки, приведенная к матовому стеклу (равнозначно и пленке), при этом достигает ±0,15 мм, при фокусировке на расстояние 1,2 м ошибка будет в 1,5 см, а на 12 м — 8 м(!).
Широкое применение светосильных телеобъективов привело к повышению требований точности настройки. Так, суммарные погрешности установки матового стекла в «Зените-19» (см. «СФ», 1979, № 8) определены в пределах ±0,03 мм. Но, оказывается, современные телеобъективы 2,8/300, 5,6/600, 5,6/800 мм и зеркальные 8/600 мм, имеющие крайне малую глубину резкости, могут быть сфокусированы благодаря просветленным видоискателям с точностью до 0,01 мм (приведенной к матовому стеклу). Погрешность установки матового стекла в пределах 0,1 мм может означать для таких объективов выход зоны фокусировки за пределы зоны резкости. Поэтому резонно определить также некоторый критерий оценки настройки системы.
Представим картину зоны резкости кривой (рис. 2), где R означает контраст передачи (резкость), а L — протяженность объекта. Наводка осуществляется на точку, лежащую на расстоянии L_1; фокусирующая система идеальна. Тогда в районе точки L_1 будет получена максимальная резкость (R_{max}). Но зона резкости располагается несимметрично относительно точки с максимальной резкостью (в этом нетрудно убедиться, взглянув на шкалу глубины резкости любого объектива). Причем она не имеет явно выраженных границ, оценивается различными наблюдателями неодинаково, но даже при некоторых колебаниях уровня достаточной резкости (R_∂) зона резкости (ΔL) определяется несимметрично относительно R_{max}. Середина зоны воспринимается на уровне резкости $R_{ср}$, которая мало отличается от R_{max}.
Таким образом, при идеальной настройке системы и фокусирования полученная на пленке зона резкости представляется наблюдателю несколько отодвинутой вдаль.
Значит, настройка фокусирующей системы должна производиться с некоторым смещением в сторону переднего плана. Тем более, что дальнейшее диафрагмирование заметнее расширяет задний план этой зоны, нежели передний (пунктирная кривая 4). Допустимые суммарные погрешности должны уложиться не более чем 1/4 протяженности зоны резкости (ΔL), а значит, ориентировочно, желательная величина $\delta = \frac{0{,}1\text{мм}}{4} =$ =0,025 мм. Подобная точность установки (±0,012 мм) вполне достижима и к ней стоит стремиться, так как это окупится теми возможностями, которые предоставляют сверхсветосильные объективы при работе с открытой диафрагмой.
Проверку правильности фокусирования камеры желательно производить со штатива или удобного основания, использовав умеренно длиннофокусный светосильный телеобъектив. База — расстояние от камеры до тест-объекта (какой-либо линейки с яркими и одинаковыми по четкости делениями) — определяется разборчивостью изображения в видоискателе. Линейкой может быть обычный портняжный метр. Требуется хорошее освещение. Тип пленки — тот, который чаще всего применяется при работе с телеобъективами или при малой освещенности и открытых диафрагмах. Лучше всего снимать линейку, укрепленную горизонтально на стене, под углом 30° к плоскости стены — так, чтобы она проходила через центр кадра вдоль длинной его стороны.
В любом случае начинать проверку нужно с выяснения правильности установки зеркала: камеру на штативе следует ориентировать так, чтобы любой яркий и контрастный тест-объект оказался сначала внизу, а затем вверху поля видоискателя, при этом должны быть одинаковые показания дистанции с учетом некоторого передвижения камеры. Операцию эту необходимо повторить для правой и левой частей поля, после чего можно, с некоторым допущением, считать, что зеркало установлено верно, и перейти к съемке линейки под углом (фото 2). При первой съемке резонным будет сделать несколько кадров с точной фокусировкой по видоискателю, а затем сместить наводку на 1—2 см в ту и другую сторону и замерить разницу выдвижения объектива. Последнее поможет в дальнейшем определить необходимую величину подвижки матового стекла. Запись всех параметров съемки обязательно должна быть в кадре — на бумажной карточке в зоне резкости. Индексом обозначить точку наводки и величину подвижки объектива относительно первых тестов.
Конкретный пример: 35-мм камера, объектив f=100 мм, диафрагма — 2,8. База — 1,2 м. Ориентировочная глубина резкости на открытой диафрагме — 2,5 см. Угол съемки — 30°. Оценка наводки — по одинаковой резкости двух ближайших линий около средней. Фото 1 — характерный кадр первой контрольной съемки. Для надежности сделано 4 кадра с повторной наводкой на резкость, тем самым можно избежать случайных ошибок. Колебания в точности наводки по расстоянию составили ±2,5 мм, то есть ≈1/5 протяженности зоны резкости. Уход зоны реальной резкости на 1 см вдаль (линейка имеет дюймовую шкалу) компенсировался опусканием фокусировочного стекла на 0,1 мм. Число таких регулировок зависит от точности определения требуемой подвижки. Фото 2 — результат после регулировки.
Конечно, трудоемкость настройки во многом зависит от конструкции видоискателя камер. Быстро и точно можно настроить камеру со съемным видоискателем, подпружиненной рамкой, с фокусировочным стеклом и плоскими головками опорных винтов под зеркалом. Наиболее трудоемкой будет работа с камерами, оснащенными несъемными видоискателями, небрежно выполненными головками или деформированными шлицами опорных винтов, что зачастую вызывает непредвиденную подвижку блока пентапризмы с фокусировочным стеклом.
После завершения регулировки может оказаться, что метражная шкала всех объективов для данной камеры несколько не совпадает (обычно в пределах 1—3 мм) с реальными дистанциями. Хотя для зеркальной камеры в этом нет ничего страшного, надо запомнить новую точку соответствия метража, ибо фокусировка «широкоугольников» часто проводится по шкале, а не по видоискателю.
Если несоответствия по шкале велики — более 3 мм, их следует компенсировать подгонкой рабочего отрезка камеры. Почти все «зеркалки» имеют съемные фланцы крепления объективов, под которыми установлены прокладки. Их толщину можно регулировать. К примеру, несоответствие равно 3 мм по шкале в сторону выдвижения, величина выдвижения на 3 мм шкалы — 0,3 мм. Значит, под фланец нужно положить прокладку 0,3 мм. При фокусировании с прокладкой блок должен занять прежнее положение, а так как оправа окажется выдвинутой, фокусировочное кольцо утопит блок на 0,3 мм и метражная шкала станет вновь совпадать с индексом *.

* «Просадка» зеркала возможна в процессе эксплуатации и является естественным процессом приработки динамических частей, в частности, образования лунки от опорного винта на основании зеркала, что со временем требует подрегулировки его положения.

* Числа приведены для объектива 2,8/100 мм.

Комментирует автор

ЮРИЙ МОРГУЛИС ПОБЕДА!

ИСХОДНЫЙ КАДР

Фехтование — сложный вид спорта не только для спортсмена, но и для репортера. Удачные снимки здесь случаются не часто. Одну из таких, на наш взгляд, интересных работ мы публикуем. Сотрудник «СФ» обратился к автору, известному спортивному фотокорреспонденту газеты «Советский спорт» Юрию Моргулису с просьбой прокомментировать свой снимок.

— Для фотографов спортивной прессы сформулировано много общих советов и пожеланий: знать спорт, его специфику... Есть и более определенные: хорошо разбираться в каждом виде спорта, который решил снимать. Я скажу еще категоричнее — сегодняшняя фотография требует не только фиксации решающих моментов спортивных соревнований, сейчас уже порой недостаточно просто знать избранный вид спорта. Желательно знать самого спортсмена, его характер, даже привычки.

Современная фотоаппаратура заметно облегчила решение многих задач съемки. Мгновения эмоциональной кульминации, долгие часы упорного труда, цена победы — вот что не всегда увидит зритель и что обязан увидеть репортер. Важно знать «подтекст» спортивного события. Поэтому профессионализм фотокорреспондента, по-моему, не исчерпывается умением владеть аппаратурой, но включает умение запомнить композицию выступления, понять особенности индивидуальности спортсмена. Вряд ли можно надеяться на удачу, если подобно зрителю пассивно ожидать выхода спортсмена на помост. Вы должны понаблюдать за ним заранее. Во многих случаях я, например, точно знаю, что будет делать спортсмен перед ответственным стартом. Без этого нельзя предвидеть, предвосхитить событие и, более того, быть готовым к его неожиданному развитию.

Техника данного снимка мне представляется обычной. Все определялось задачей, которую я ставил перед собой — наблюдение за спортсменом и командой; радость самого победителя — это радость команды, поэтому так активно введен фон.

Расстояние — 12—14 метров и объектив F=90 мм позволили мне видеть всю картину финального поединка, иметь достаточный запас по полю кадра, умеренно сближая передний план и фон. Диафрагма — 4, выдержка, оптимальная для съемки фехтования, — 1/250 с. Освещение в зале позволяло снимать и с большей скоростью, но это «остановило» бы движение. Пленка А-2 экспонируется обычно, как 400 ASA. Снимаю, как всегда, 35-мм камерой с мотором.

Моторный привод, несомненно, нужен, но в основном для готовности к каждому следующему кадру, а отнюдь не для того, чтобы включать его заранее, дабы не пропустить нужный момент. Нельзя полагаться на механику там, где нужна человеческая наблюдательность, быстрота реакции, — иначе легко пропустить по-настоящему живой, выразительный момент, вовремя не почувствовать изменившуюся ситуацию.

О пленке. Проявка ведется до больших значений плотности и контраста. Конечно, можно высказать пожелание обрабатывать негативный материал тоньше, даже перейти на другой, более информационно емкий тип пленки. Однако практика газетной работы требует строгой унификации всех лабораторных работ, надежного практического выхода. Все это заставляет нас ориентироваться на стабильные виды материалов и бесперебойные формы поставок. Ведь помимо собственных сотрудников, редакция призвана заботиться и о внештатных фотокорреспондентах, которые являются авторским активом нашей ведущей спортивной газеты.

Лев Штерн **Диафильмы — проблемы и перспективы**

В течение многих лет фотографирование на цветной обращаемой пленке было мало распространено среди фотолюбителей и не популяризировалось фотоклубами. Любителям казалось, что малая чувствительность обращаемой пленки, почти не контролируемый процесс обработки, отсутствие позитивного процесса как такового обедняют творческие возможности. Руководству же клубов представлялось, что общественная и художественная отдача такого рода фоторабот мала: со слайдами нельзя было выступать в периодической печати, они весьма редко используются на фотовыставках и конкурсах, сложен процесс их демонстрации.

С развитием полиграфии появилась возможность непосредственного репродуцирования слайдов в печати. И все же казалось, этот вид фотографии, до появления какого-то нового технического способа (например, широкого внедрения обращаемой цветной бумаги), должен был захиреть. Однако произошло обратное: фотографирование на цветной обращаемой пленке приобрело огромную популярность.

По-видимому, недооценка этого вида фотографии происходила потому, что на первых порах к слайдам относились так же, как и к черно-белым, и цветным снимкам. Каждый слайд рассматривался как единичная работа, без учета того, что психология зрительского восприятия изображений, кратковременно демонстрируемых на экране, и фотографий, расположенных на стенде, на страницах книги или журнала, — совершенно различна. Слайды получили настоящее признание, когда они выступили в новом качестве — в виде серий-очерков, объединенных какой-то одной темой. Характерно, что одновременно с этим сошли на нет и те факторы, которые тормозили широкое внедрение слайдов в практику фотолюбительства.

Диасерии и диафильмы получили большую и разнообразную аудиторию, возросло их общественное значение. Любительские диафильмы нашли зрителей в творческих союзах, общественных и научных организациях и учреждениях, добровольных обществах. Авторы диафильмов выходили за рамки сугубо фотографической работы. Нужно было составить сценарий, написать дикторский текст, а иногда и подобрать музыкальное сопровождение...

В Ленинградском фотоклубе ВДК секция диапозитивов существует уже второй десяток лет. Начинали мы с показа единичных диапозитивов разных авторов. Потом все чаще стали проводить творческие вечера, на которых демонстрировались серии-подборки, сопровождаемые устными комментариями автора. Толчком для перехода на новую, более высокую ступень стал в 1968 году показ в клубе диафильма «Жемчужина Подмосковья». Авторы Е. Чиженок и М. Гальперин написали интересный дикторский текст и подобрали оригинальное музыкальное сопровождение, записанное на магнитофоне. Стало ясно, что такая форма показа явно выигрывает по сравнению с тем, что мы видели ранее. Один за другим стали появляться диафильмы, созданные другими членами клуба. Расширялась тематика диафильмов. Кроме работ чисто познавательного плана, обычно являвшихся итогом туристских походов и экскурсий («У подножья вулкана», «Мы шагаем по Литве» и др.), появились диафильмы, имеющие общественно-политическое звучание («Хатынь», «Ленин на Выборгской стороне» и др.). В особое направление выделились так называемые фотомузыкальные миниатюры. Их авторы отказались от дикторского текста и основное внимание уделили музыкальному сопровождению — как классике, так и современной эстрадной музыке.

Некоторые авторы в своих работах широко использовали стихи и прозу известных поэтов и писателей (диафильмы «Волшебные камешки», «Белые ночи», «Армения — открытый музей», «Краски Ленинграда» и др.).

Были попытки с помощью текста и музыки объединить в одну серию разнохарактерные слайды, снятые в разных местах и в разное время года (диафильмы «Перелистывая страницы альбомов»).

К 20-летнему юбилею фотоклуба был выпущен первый коллективный диафильм «Выборгская сторона» (продолжительностью 30 минут), в создании которого участвовало двенадцать авторов.

Многие из диафильмов демонстрировались не только в стенах клуба, но и в различных учреждениях перед самой широкой аудиторией. Несколько диафильмов показывалось по ленинградскому телевидению.

Однако, несмотря на все сказанное, нельзя считать, что любительские диафильмы полностью получили права гражданства. Достаточно сказать, что сам термин «диафильм» (в некоторых клубах применяют термин «слайд-фильм») носит условный характер — ведь такое же название имеют выпускаемые промышленностью ленты для диаскопов. Никакой литературы, посвященной этому виду фотолюбительства, не издавалось, не касалась его и периодическая печать. Известно, что диафильмы создаются не только в Ленинградском фотоклубе ВДК, однако творческие контакты между любительскими объединениями не поддерживаются. В Белоруссии и в Прибалтике проводились конкурсы диафильмов, однако о них знали очень немногие, и широкие массы фотолюбителей в конкурсах не участвовали.

Да и какой может быть разговор о представительных конкурсах, если в конкурсных условиях не указывается, какое должно быть оформление слайдов (вид рамок, маркировка), ориентировочная продолжительность демонстрации диафильма, скорость магнитной записи, система синхронизации. Нужна стандартизация этих условий, без которой немыслим межклубный обмен диафильмами, тиражирование их.

Следует подумать и о технической базе, необходимой для работы со слайдами и, в частности, для создания и демонстрации диафильмов.

Несмотря на многообразие выпускаемых промышленностью пластмассовых рамок, многие из них обладают одним дефектом: пленка в них коробится, не обеспечена защита эмульсионного слоя.

Имеющиеся автоматические диапроекторы малопригодны для демонстрации диафильмов: медленная смена кадров, а значит, и продолжительный период затемнения экрана искусственно увеличивают время демонстрации, нарушают цельность зрительного восприятия и, в частности, делают невозможным демонстрацию диафильмов по телевидению.

Членом фотоклуба ВДК В. Шульманом был создан полуавтоматический диапроектор, в котором этот недостаток устранен. Диапроектор сделан на базе двух проекторов «Этюд», снабженных полуавтоматическими приставками; при его использовании затемнение экрана исключается. Но изготовлен он кустарно и пригоден для демонстрации диафильмов лишь в небольшом помещении. Несомненно, изготовление более совершенного проектора такого типа вполне под силу нашей промышленности, но, по-видимому, вопрос об этом не ставился. Дальнейшего усовершенствования требуют и выпускаемые промышленностью синхронизаторы.

У диафильмов большое будущее. И уже сегодня надо думать о том, как приблизить его.

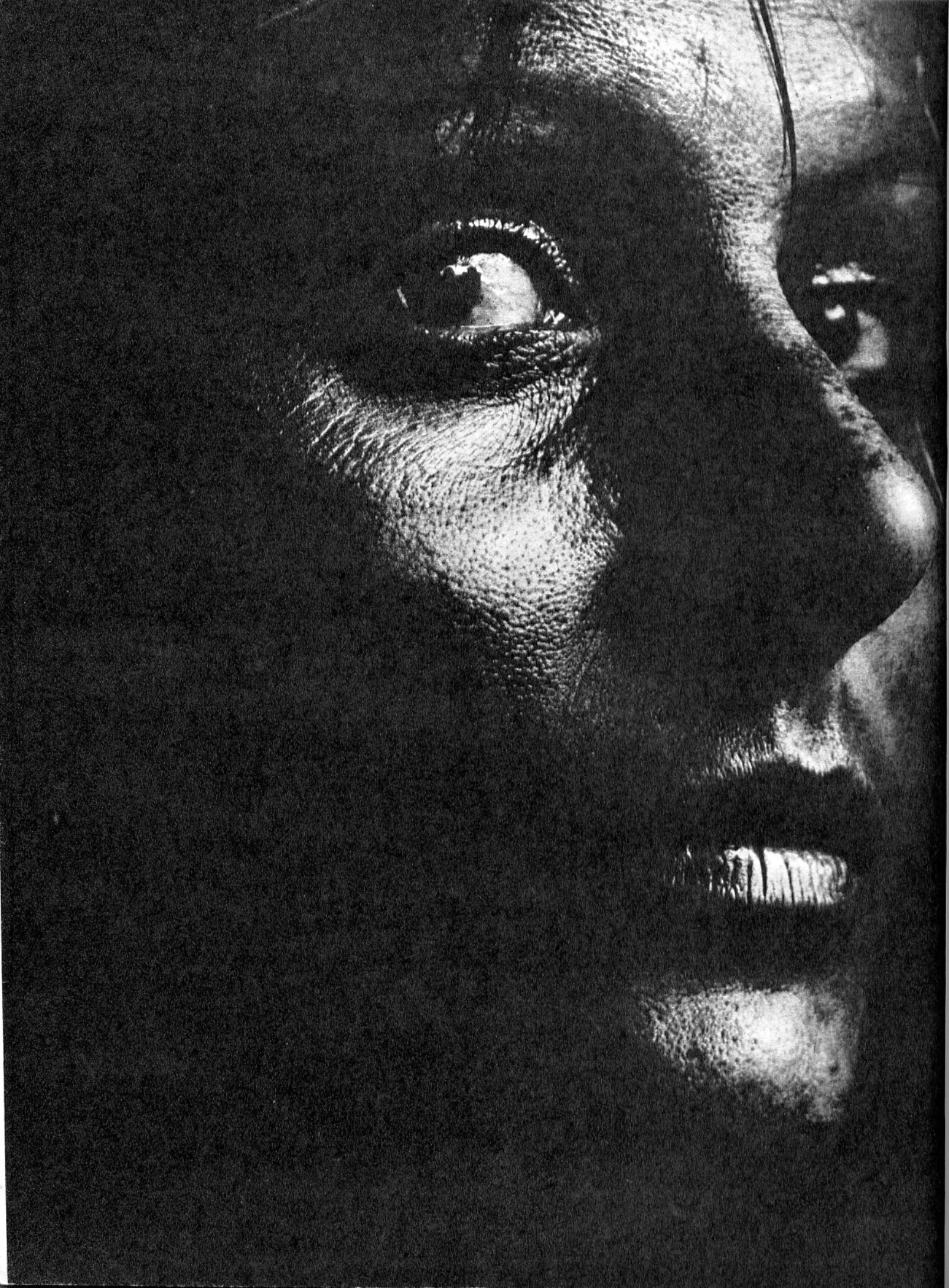
К СВЕДЕНИЮ НАШИХ АВТОРОВ

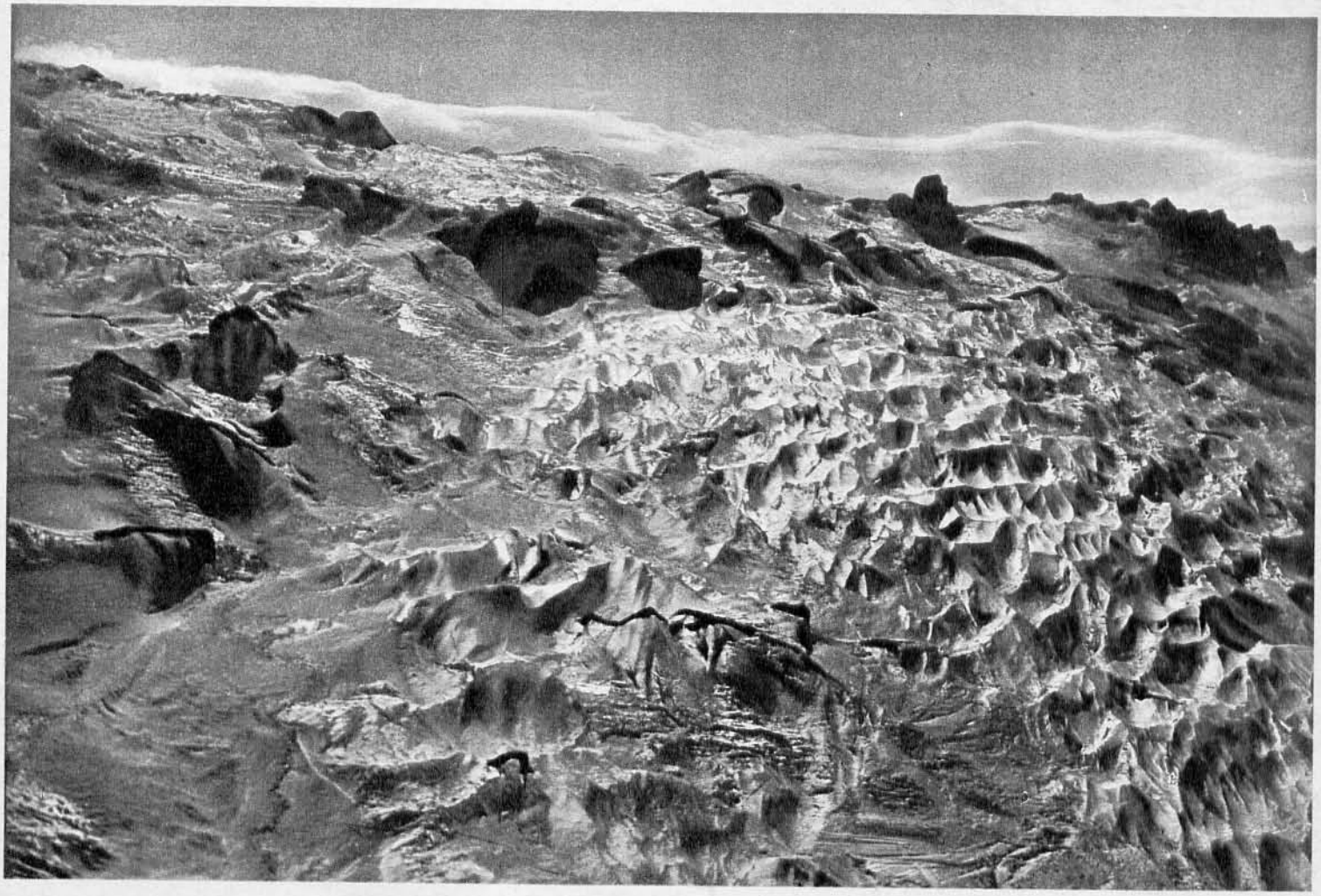
Редакция просит авторов статей и фотоснимков, присылаемых в журнал, сообщать о себе следующие данные:

— фамилию, имя, отчество (полностью),

— полный адрес с обязательным указанием почтового индекса.

В случае отсутствия перечисленных сведений редакция не может гарантировать своевременную пересылку авторского гонорара за опубликованные произведения.





СКЛОН

СВИДАНИЕ

ЛИЦО

ФОТО ПЕТРА АБАДЖИЕВА

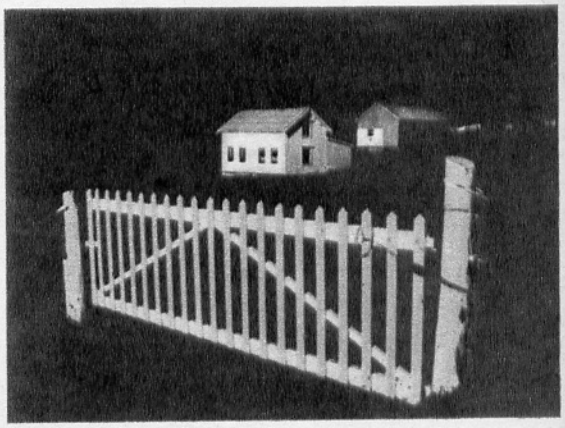
«Принфот-79»

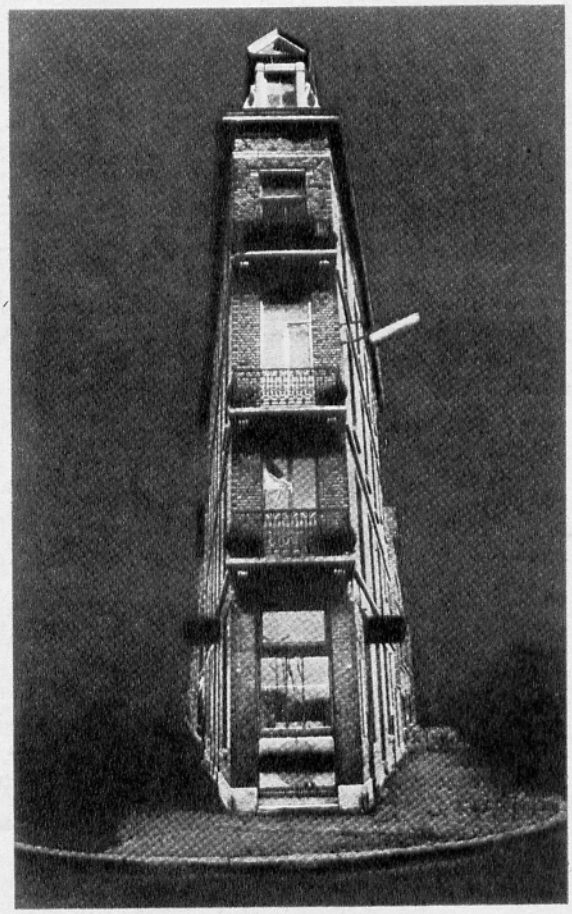
Округ Барселона — один из фотографических центров в Испании. Город этого округа Реус хорошо известен почитателям фотографии сильным фотоклубом — устроителем крупных фотографических смотров. Недавно здесь проходила выставка премированных фотографий «Принфот-79». Участвовали в экспозиции только те фотоработы, которые были награждены ранее на других международных выставках. Это был первый опыт организации подобных экспозиций.

Естественно, конкурс собрал авторов высокого ранга. Достаточно назвать имена Педро Луиса Раоты (Аргентина), Вилли Хенгла и Эрвина Кнайдингера (Австрия),Иштвана Тота (Венгрия) и многих других. Всего на выставку поступило более тысячи работ 327 авторов. 152 фотографии пришли из СССР. Наши авторы добились большого успеха. Фотограф из Риги Леонид Тугалев удостоен главного приза — Большой золотой медали. Кроме того, он и его земляк Вильгельм Михайловский получили бронзовые медали.

В экспозиции демонстрировались работы известных советских фотомастеров: И. Апкалнса, Г. Бинде, В. Бутырина, В. Филонова, В. Корешкова, В. Костина, А. Мацияускаса, Р. Ракаускаса, А. Суткуса, В. Витова и других.

Репродукции работ, опубликованные на страницах нашего журнала, любезно предоставлены редакции секретарем выставки «Принфот-79» Энриком Памье.





ДИРК ДЕЛЁ
(БЕЛЬГИЯ)
МИЛЕНА

ЭМИЛЬ ГИТС
(БЕЛЬГИЯ)
ОСТРЫЙ УГОЛ

АВГУСТ БИНДЕР
(АВСТРИЯ)
СТАРОСТЬ

КАРЛ ДАРНХОФЕР
(АВСТРИЯ)
БЕЛЫЕ ВОРОТА

УЛИС БЕЗЗИ
(ИТАЛИЯ)
ВАЛЕРИЯ

ВИТТОРИО РОНКОНИ
(ИТАЛИЯ)
ЧЕТВЕРО

ВЛАДИМИР ФИЛОНОВ
(СССР)
БАГГИ

CTK
YAMAHA

64-26

Индекс 70869